This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

THE SPINGARN COLLECTION
OF
CRITICISM AND LITERARY THEORY
PRESENTED BY
J. E. SPINGARN

MICROFILMED

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

Dritter Theil.

Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannſchen Buchhandlung, 1793.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
289312A
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS
R 19.7 L

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Vorrede

zur ersten Ausgabe.

Ich würde den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem würklichen Virtuosen herrühren *). Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine

*) Herrn Schultze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Setzkunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch

Arbeit, der ich ſelbſt bey weitem nicht gewachſen war, auf ſich zu nehmen. Dem ohnerachtet ſind alſo vom Anfange des Buchſtabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über muſikaliſche Materien, nur wenige ausgenommen, die ich ſchon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieſer Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den erſten Theil des Unterrichts und Beyſtandes eines der gründlichſten Tonſetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genoſſen habe, ſo war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu ſagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meiſtern in der Kunſt eigen iſt, vorzutragen. Indeſſen hat Herr Kirnberger auch in dieſem

wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reiſen nach Frankreich und Italien ſich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zuſtandes der Muſik in dieſen Ländern zu erwerben, die berühmteſten Virtuoſen zu hören, und dadurch ſeine Einſicht in die Kunſt zu erweitern.

sem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schulze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und grosse Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leser nichts zu sagen. Denn ich finde es weder nöthig noch schiklich, das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den ersten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr ist, wird ohne mühsame Vertheidigung oder Rechtfertigung sich von selbst gegen allen Tadel schützen. Der Theil meiner Theorie, der sich nicht durch seine eigene Kraft halten kann, mag in Vergessenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel bestehen kann, seinen Fall verdiene, und durch keine Schutzschrift vor demselben verwahrt werden könne.

Das einzige, dessen ich meine Leser zu überzeugen wünschte, ist dieses, daß ich nichts ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeschrieben, und daß ich an Orten, wo ich andre tadle, nie die Absicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, sondern blos die Wahrheit zu sagen, wo ich es für wichtig genug hielt, sie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuschärfen.

Daß es mir einige Kunstrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zu uneingeschränktem Lobe von gewissen Werken des Witzes sprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, sieht mich wenig an. Ich schätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch desselben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die schönen Künste ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines blos spielenden und scherzenden Witzes, so fein er auch seyn mag, sondern

von den ernſthafteren Werken bekommen, die auf den groſſen Zwek, die Beſſerung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Dieſe Wahrheit wird auch der witzigſte Kopf gewiß nicht umſtoßen; er müßte denn beweiſen können, daß die Wolfarth einzeler Menſchen und der Geſellſchaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtſchaffenheit, ſondern auf Witz und lachende Phantaſie zu gründen ſey.

Das einzige, deſſen ich meine Leſer zu überzeugen wünſchte, iſt dieſes, daß ich nichts ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeſchrieben, und daß ich an Orten, wo ich andre tadle, nie die Abſicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, ſondern blos die Wahrheit zu ſagen, wo ich es für wichtig genug hielt, ſie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuſchärfen.

Daß es mir einige Kunſtrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zu uneingeſchränktem Lobe von gewiſſen Werken des Witzes ſprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich ſchätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch deſſelben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die ſchönen Künſte ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines blos ſpielenden und ſcherzenden Witzes, ſo fein er auch ſeyn mag, ſondern

von den ernſthafteren Werken bekommen, die auf den groſſen Zwek, die Beſſerung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Dieſe Wahrheit wird auch der witzigſte Kopf gewiß nicht umſtoßen; er müßte denn beweiſen können, daß die Wolfarth einzeler Menſchen und der Geſellſchaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtſchaffenheit, ſondern auf Witz und lachende Phantaſie zu gründen ſey.

Verzeichniß

einiger fremden Kunstwörter, über die in diesem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Lokalfarben S. Eigenthümliche Farben.
Medaille S. Schaumünz.
Medailleur S. Stempelschneider.
Modillon S. Sparrenkopf.
Modus S. Tonart.
Monument S. Denkmal.
Nische S. Bilderblinde.
Parquetterie S. Tafelwerk.
Pas S. Schritt.
Passionen S. Leidenschaften.
Plafond S. Deckengemählde.
Poesie S. Dichtkunst.
Poet S. Dichter.
Poetik S. Dichtkunst.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.
Proportion S. Verhältniß.
Recapitulation S. Wiederholung (summarische.)
Reflex S. Wiederschein.
Resolution S. Auflösung. (Mus.)
Rhetorik S. Redekunst.
Roulade S. Läufe.
Sentenz S. Denkspruch.
Simplicität S. Einfalt.
Situation S. Lage der Sachen.
Stil S. Schreibart.
Stök, Stokwerk S. Geschoß.
Theater S. Schaubühne.
Triglyphen S. Dreyschlitz.
Transitus S. Durchgang.
Transposition S. Versetzung.
Unisonus S. Einklang.
Variationen S. Veränderungen.
Volute S. Schneken.

K. Kälber.

K.

Kälberzähne.

(Baukunſt.)

So nennen einige deutſche Baumeiſter die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den unterſten Theil des Kranzes ausmachen, und alſo gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander abſtehender Zähne gleichen *). Schiklicher iſt der Name Zahnſchnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort ſie näher beſchrieben werden.

Kalt.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichſten bedeutet es eine ruhige und gelaſſene Gemüthsfaſſung bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden. Man ſagt von einem Menſchen, er ſey von kaltem Charakter, (er habe ein kaltes Geblüt,) wenn er bey ſolchen Gelegenheiten, da faſt alle Menſchen in Leidenſchaft gerathen, ruhig und gelaſſen, ohne merkliche Lebhaftigkeit iſt. Eine ſolche Faſſung iſt, ſo gut als die Leidenſchaft ſelbſt, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Denn ob ſie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in ſo fern gebraucht werden, dem menſchlichen Gemüthe eine heilſame Würkſamkeit zu geben, und ſeine Triebfedern zu ſpannen: ſo kann doch die kalte Gemüthsfaſſung auf mancherley Weiſe der Gegenſtand, oder das Ziel der Werke des Geſchmaks ſeyn. Aber alsdenn muß ſie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, ſondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Menſch iſt faſt immer ein armes, unbrauchbares Geſchöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, verdienet überall unſre Aufmerkſamkeit.

*) S. die Figur im Artikel Gebälk, II Th. S. 311, wo dieſe Glieder gerade über der Linie e f ſtehen.

Es scheinet um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunstrichter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trift man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebrachte? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlet. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen, nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Würkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deßwegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinesten Kennern sich den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyspiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt *): Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyspielen des Erhabenen angeführet. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Sipha in der Noachide **).

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr oft nöthig hat, den trägen Menschen anzutreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu oft sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto größerm Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheinet die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glüklich zu seyn; wie leicht ist es nicht, hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da

*) S. Art. Grof, II Th. S. 445.
**) S. Art. Heroisch, II Th. S. 577.

da scheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruk so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall nothwendig, wo der Inhalt selbst blos Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathschlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrüklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt oft schon die Kraft der Ueberzeugung, so wie er im Gegentheil oft durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trifft sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewürken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epiktet erzählt wird, der seinem grausamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton sagt: Ich hatte dirs wol vorhergesagt, daß es so kommen würde. Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruk machen muß, je kälter es gesagt wird.

Kalt, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Würksamkeit ist, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar oft die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibet man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber den Begriff der Kälte. Also ist jedes Gemählde, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der ersten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin sehen kann. Je mehr der Mahler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französischen Kunstrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntniß und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Mahler würden ins Bunte fallen, wenn sie das warme und äußerst schöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten *).

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Absterben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Mahler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt oder über einander trägt, die sich nach und nach zerstö-

*) S. Warm.

ren; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deßwegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

Kämpfer.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer herausstehenden Stein oder andern Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drükt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauf der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur im Artikel Bogenstellung *), wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübte Auge fühlen wird, wenn es z. B. in Berlin die Fenster an dem Pallast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmak, der in dem Gebäude herrscht, erfodert. In den einfachesten Gebäuden sind es bloße Bänder, in zierlichen aber müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschikliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leichte, nach Maaßgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumpfbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmaks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschoß, nach ganz einfacher Art gebaut ist, da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oeffnungen als Bandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

Karnies.

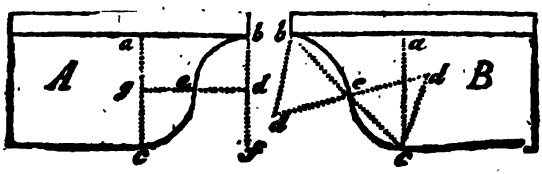
(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen *) herstammt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch

*) I Theil S. 427.

*) Coronix, franz. Corniche.

auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein zu oberst an den Gesimsen ist, und eine Rinnleiste genennt wird *), gebraucht. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.

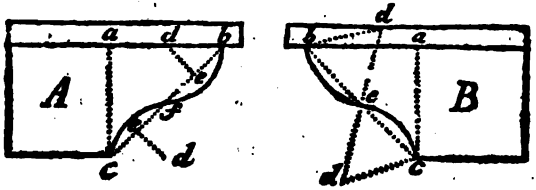


In beyden Arten ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art werden die senkrechten Linien ac und bf in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g die Viertelkreise be und ce, jener einwerts, dieser auswerts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte be und ce ein gleichseitiges Dreyek beschrieben, aus dessen Scheitel d, d, die Bogen be, und ce beschrieben werden.

Kehlleiste.

(Baukunst.)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte Rinnleiste ist. Es wird also ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie bc in vier gleiche Theile getheilt, so daß be und ce jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten e werden die Linien ed auf bc perpendicular gezogen, und so lang als be oder ce genommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen bf und cf gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyek, wie die Figur zeiget, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen be und ce gezogen werden.



Kenner.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienet in jedem Zweig der schönen Künste der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt haben; dieser empfindet nur die Würkung der Kunst, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn

*) S. die Figur Art. Glied.

er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunst ist: den Geschmak des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdekt das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmak, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistentheils Leuten gegeben, die weitläuftige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besitzen muß. Die wahre Kenntniß gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schiket; er sieht kein Werk als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zwek bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher, in wiefern es seine Würkung thun könne, oder müsse. Er kennet den Geschmak verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmak ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deßwegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk

zuerst

zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weis.

Hier entstehen die Fragen, in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst urtheilen können, und wer überhaupt über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey?

Es scheinet natürlich und vernünftig, daß der Künstler in jeder Absicht der beste Richter über die Werke der Kunst sey; und doch leidet dieses eine beträchtliche Einschränkung. Wer viel mit Künstlern umgegangen ist, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß sie sehr selten von gewissen Vorurtheilen frey sind, die sie zu partheyischen Richtern machen. Was Webb von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künstlern angemerkt werden. „Selten, sagt er, hab ich einen Künstler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewundrer irgend einer besondern Schule gewesen, oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. Dann ziehen auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, sie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schätzen *)." Es gehört so sehr viel dazu es in Ausübung der Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, daß fast das ganze Nachdenken des Künstlers dahin gezogen wird. Hat er dann nicht ein sonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, so bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst unabhängliche Schöne, so wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Mensch in Beurtheilung der Dinge zuerst auf das fällt, was ihm am geläufigsten ist, so fällt auch die Aufmerksamkeit des Künstlers, in Beurtheilung der Kunstwerke, zuerst auf das, was blos Kunst ist; und gar oft bleibt er nicht nur dabey stehen, sondern richtet auch wol seine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunst. Man sieht also Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonsetzer; die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie schärfen; andre die blos auf den schönen Gesang sehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter jedes Gedicht erheben, das wolklingend ist; andre das, was witzig ist.

Dieses sind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweisen, daß nicht jeder gute Künstler ein guter Richter über den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn *). Daher kommen die einander so gerade widersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein würklich geschikter Künstler Fehler darin entdeket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen,

*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. II. am Ende.

*) S. Werke der Kunst.

als Künstler, nichts auszusetzen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusetzen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältnis und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Mensch liest, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man oft die Tonkünstler mit Entzüken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist *), daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege: so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk kunstmäßig sey, so fragt den Künstler darüber; verlangt ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künste schätzbar sey, so fraget den Kenner: aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage, wiefern jedermann berechtiget, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles, der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemählde zugestanden hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

*) S. Werke der Kunst.

Wir müssen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Acht geben, würkt entweder auf unsre Empfindung, oder sie beschäfftiget unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, uns meistentheils unbekannte Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden; dieses äußert sich auf zweyerley Art: entweder bestreben wir uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Würkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar oft nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieses schreiben wir oft dem Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelst dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden: 1. Den unmittelbaren Eindruk des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwürkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung ent-

entſteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorſtellung von dem Gegenſtand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erſte iſt, wie ſchon angemerkt worden, ganz mechaniſch, wie der Geſchmak an Speiſen: und dieſe Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem ſie ſich unſrer Vorſtellungskraft darſtellen, es ſey daß wir ſie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals, als nach einer Beſtrebung die Sache zu erkennen, weil ſie eine Würkung dieſer Beſtrebung iſt. Das Urtheil aber hat nie ſtatt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenſtand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinſtimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geſchmaks oder der ſchönen Künſte der beſte Richter ſey, ſo müſſen wir, den hier entwikelten Begriffen zufolge, dieſe Frage in drey andere zertheilen: 1. Wem ſoll man am meiſten trauen, wenn er nach den mechaniſchen Eindrüken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Weſſen Urtheil ſoll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entſcheiden, ob es einen Werth hat, in Abſicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer iſt der zuverläſſigſte Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in ſo fern es einem gewiſſen Urbild oder idealen Muſter entſprechen muß?

Die erſte Frage wird alſo beantwortet: Jeder Menſch, der dem Werk gehörige Aufmerkſamkeit zuwendet, und ſo viel Beſonnenheit hat, daß er ſeiner eigenen Empfindungen gewiß iſt, muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeſtändigkeit beſchuldigen wollen, der ſie gewiß nicht ſchuldig iſt: ſo müſſen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menſchen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen beſondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausſpruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) iſt richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern ſehr viel darin ab. Dieſer Menſch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat ſein Gefühl ſchon durch lange Uebung geſchärft. Ihm iſt nun ſchon angenehm, was der erſte noch gar nicht fühlt; ihm iſt das ſchon zu roh und hart, was dem erſten gerade recht iſt. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deßwegen, daß die Gründe der Empfindung verſchieden ſeyen; denn ehedem urtheilte der nun feinere Kenner eben ſo, wie itzt der noch ungeübte; ſondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn er das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man alſo nicht fragen, wer am richtigſten urtheile, ſondern wer den feineſten Geſchmak habe. Der gemeine Mann, der in ſeinen Luſtbarkeiten noch roh iſt, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze und etwas grobe Luſtbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte ſie ehedem; itzt aber, da er ſchon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze, und Luſtbarkeiten, die ihn auch nicht erſchüttern. Dieſer hat alſo Recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunſtrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rükſicht auf den Zuſchauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn ſie für rohere Zuſchauer beſtimmt, und die feinere, wenn ſie für feinere Menſchen gemacht iſt. Obgleich alſo die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede iſt, ganz me-

chanisch ist; so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer dem Asiater ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keinesweges; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Würkung hätte sie auch auf uns, wenn wir so ungeübt wären als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zweck der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntniß; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang von undeutlicher Erkenntniß zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Würkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste giebt es häufige Schönheiten von dieser Art. Also kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer diese am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, die dieses Vergnügen nicht kennen, weil sie das Bestreben deutlich zu erkennen nie fühlen; diese würden also über diesen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß die verständigsten Menschen sich am meisten bestreben, überall, wo es angeht, deutlich zu sehen. Dieses Bestreben aber kommt sowol von einem dazu angebohrnen Trieb, den Menschen von viel Verstand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wissenschaften. Ob ein Werk der Kunst gut angeordnet sey, daß das Ganze einen gewissen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwikelte Handlung sich gut entwikle; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beschreibung ordentlich und bestimmt sey; ob ein Bild, ein Gleichnis, eine Metapher von der erklärenden Art richtig, ob eine Rede gründlich sey, und noch andre Fragen dieser Art, kann der Verständigste und der Philosoph am besten beantworten, wenn er sonst gleich weder Kenntnis der schönen Künste, noch einen geübten Geschmak hat.

Hingegen bleibet ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntnis, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in so fern er daher entsteht, blos dem Künstler und dem Kunstrichter: das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunst setzet eine Wissenschaft voraus, die der Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Tonsetzer bemerkt bey Anhörung der Musik, wie genau jede einzele Regel des harmonischen Satzes darin beobachtet worden; und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landschaft, hat der die Theorie seiner

Kunst

Kunst besitzende Mahler, alle Regeln der Perspektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar oft ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrifft. Beynahe in jedem Werke der Kunst machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das Vornehmste des Inhalts aus. Die Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drükt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheinet der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leichte: Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdruks richtig versteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen, ob die Töne, die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Physionomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemählde; und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stük die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler, die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruk erfodert. Man mag noch so deutliche und so bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben: so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunsterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig: Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit

menheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stützen soll; darüber ist in einem andern Artikel gesprochen worden *). Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zwek, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat; fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt seine Stelle nicht anweisen. Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art sähen: so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleis und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den sie, bisweilen sehr unverdienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Rufe steht.

Gleichwol ist es keine schwere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn solle. Wem fällt es schwer zu begreifen, daß das historische Gemählde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Mahlers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das, was jede der gemahlten Personen dabey empfindet, in ihrem Gesicht, in ihrer Stellung und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Minen, Gebehrden und Stellungen: so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstük entweder Aeußerungen eines in Leidenschaft gesetzten Herzens durch den Gesang ausdrüken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindungen setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnisvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der interessirten Personen so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht blos für diesen Fall erdichtete, sondern würk-

*) S. Werke der Kunst.

würklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das würklich gezeigt hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehöret dazu, zu sagen, ob die Handlung, die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, würklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zwek der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen Begriffen können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum Guten lenkt *).“ Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunstrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geschmaks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnisvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweiges derselben besonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und so die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einfalt darstellte, und auf populare Kenntnis zurükführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunstrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Würkung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen. Wem ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sitzt und commod ist; oder wie die Speise zugerichtet worden, die ihm gut schmekt, und wol bekommt? Man bekümmere sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst: so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zulezt ein Kenner werden. Man setze, daß bey einem noch etwas rohen Volke dramatische Schauspiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmak dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist, so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die verstellten

*) Nouvelle Heloïse T. I. Let. 18.

stellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm blos rathen, das für schlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaßen kennt, widerspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmakt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyen; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmählig von selbst einfinden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmaks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wen man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften den Weg schwer gemacht hat, dem ist hernach sehr schwer wieder fortzuhelfen.

Kirche.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen itzt die gemeinsten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Meistentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; andre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der römisch-katholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Abseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Abseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über daßselbe erhoben, damit alles, was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ist ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

An der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgerundet, und hat von oben seine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist, wo die zum Absingen der Hymnen und andrer Gesänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Akustik, oder der Wissenschaft von der besten Verbreitung des Schalles, einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederschall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geschmak, der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmak nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblik muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn; auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfalt, mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmak, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüssel eine Kirche, (auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr,) wo an jedem Pfeiler des Schiffs die Statüe eines Heiligen steht. Diese Statüen sind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude; aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Würkung, weil jede für sich steht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statüen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beyspiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Abseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menschen kommen, können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst fehlet es noch an einer wahren gründlichen Kritik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkührlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die

Die protestantischen Kirchen erfodern eine andre Anordnung. Der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs, ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Abseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Abseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen Verrichtungen begriffen sind. Kirchen, wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigen Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Viereck geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstisches und Taufsteines, eine Art einer sogenannten Emporkirche steht, an deren Mitte die Kanzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird erst über die Abseiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Emporkirchen nennt, weil der Platz, da das Volk sitzet, empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, erfodern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stöhren. Also kann man sich hier mit edler Einfalt, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmak sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Deken und Wände nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanftegrünliche oder röthliche Farbe schiket sich besser. Ueberall aber müßte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verschnörkeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen; weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespitzten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen

schen Geschmaks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die jonische Ordnung für die schiklichste zu den Tempeln ihrer Götter *), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeister die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnschädeln von Opferthieren zu verzieren. Was sich für einen heidnischen Tempel schikte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnisplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrien wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis selbst.

Die größte, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterskirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit Bonanni hat eine eigene Geschichte der Peterskirche geschrieben **). Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an:

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit ist. Diesen Vorhof schließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegenüber, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kaiser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabst Sixtus V. durch den berühmten Baumeister Fontana in diesen Vorhof hat setzen lassen *). Dieser Obelisk ist von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, das an sich 32 Fuß hoch ist a).

Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder 666⅔ pariser Fuß. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen; und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeister della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingange ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister Bramante. Nachher haben die größten Meister der Kunst, M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini u. a. ihre Kunst daran gezeiget. Fontana, der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schätzet, daß es zu

*) S. Jonisch.

**) Historia templi Vaticani, Romae 1700, Fol.

*) Die Beschreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym Plinius, Hist. Nat. L. XVI. c. 40. lesen.

a) S. Erklärung einer ägyptischen Spitzsäule zu Rom . . . Berl. 1763. 8.

zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel, 215 Fuß hoch; und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß *).

Von der Kirchenbaukunst überhaupt handeln: Das 5te Buch der Architectura di Bast. Serlio, Par. 1547. f. — Das vierte Buch der Arch. di And. Palladio . . . Ven. 1570. fol. 1769. f. — Das 6te und 7te Kap. des dritten Bandes von J. F. Blondels Cours d'Architect. S. 298 u. f. — Elevation du Portail, coupe et profil et plan d'une Eglise paroissiale, p. C. Dupuis f. 4 Bl. — Eglises et Autels, p. Neufforge, f. 6 Bl. — Aigle ou Lutrin pour un Choeur d'Eglise, p. de la Fosse, f. 4 Bl. — Plan et Elevat. d'un Choeur d'Egl. p. Corneille, f. 4 Bl. — Nouv. Desseins d'autels et de baldaquins, p. Pineau, f. 4 Bl. — Div. Desseins pour tabernacles, autels, epitaphes, p. Rudolph, f. 6 Bl. — Ueber Kirchenbaukunst, von G. N. Fischer, im 4ten St. des 1ten Bds. S. 169 der Monatsschrift der Berl. Akademie der Künste. — Neu façonnirte Orgelverkleidung und unterschiedliche Wandkanzeln, von J. J. Schübler, f. 6 Bl. — Grabsteine, von Ebend. fol. 6 Bl. — Altäre, von J. A. Fäsch, f. 6 Bl. — —

*) S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guil. Dugdale et de Chrst. Wren. — Auch ist noch An historical description of S. Paul's Cathedral, Lond. 1767. 12. erschienen.

Von der Geschichte der Kirchenbaukunst handeln: Hist. des Temples des Payens, des Juifs et des Chrétiens, p. l'Abbé Baltus, Par. 1760. 12. — Hist. de la disposition et des formes differentes que les Chrétiens ont donnés à leurs temples depuis Constantin le grand jusqu'à présent, p. Mr. le Roi, Par. 1764. 8. Deutsch, bey des Abt Laugier Neuen Anm. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. — Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza . . . dal C. Enea Arnaldi, Vic. 1767. 4. mit Kupf. — Temples anc. et mod. ou Observat. histor. et crit. sur les monumens d'Architect. Grecque et Gothique, p. Mr. L. M. Lond. 1774. 8. mit K. — Histor. architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen, von A. Hirt, im 1ten St. von Italien und Deutschland, eine Zeitschrift, Berl. 1789. 8. —

Nachrichten und Abbildungen von Tempeln und Kirchen geben die, bey dem Art. Bauart, S. 302. b. 308. b. 310. b. u. a. m. angezeigten Schriften und Blätter, wozu noch, im Ganzen, gehören: Antichità e Pregi delle Chiese Guastallese . . del Padre Iren. Affo, Parm. 1774. 4. — Prospecte und Grundriß der Kirche von St. Genevieve, 4. 8 Bl. — —

Kirchenmusik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernähme, die Materie von der mannichfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grund aus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdeken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches als unschiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verschiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeinde sang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klinget, da viele Stimmen beständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht, wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesetzte Gesang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geschieht es noch itzt, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonsetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andre Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem besondern Artikel gesprochen worden *).

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andere Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgeziert: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man oft sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart gesetzt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Würkung seyn, wenn der Tonsetzer sich nur keine Ausschweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk sieht. Sie schiket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchst ungereimt seyn, stille

*) S. Choral.

Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Posaunen um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrige Instrumente in die begleitenden Mittelstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannichfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und denn verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsetzer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkührlich seyen, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre als eine rauschende Fuge, und noch andre nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die schicklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römischcatholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesetzten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsetzer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glüklich dabey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmak der Opernmusik hereingekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man so gar auf den abgeschmakten Einfall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beständig untereinander abwechseln, so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geschmaks noch an vielen Orten beybehalten wird *).

Rousseau hält dafür, daß die einfacheste Kirchenmusik aus den Trümmern der alten griechischen Musik entstanden sey. Es ist der Mühe wol werth, daß wir seine Gedanken hierüber hersetzen. „Der Cantus Firmus, sagt er, so wie er gegenwärtig noch vorhanden ist, ist ein, zwar sehr verstellter, aber höchstschätzbarer Ueberrest der alten griechischen Musik, welche selbst von den Barbaren, in deren Hände sie gefallen ist, ihrer ursprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubt worden ist. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr einen großen Vorzug über die weibische, theatralische oder elende und platte Musik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernsthaftigkeit, noch Geschmak, noch Anständigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken ist.“

„Zu der Zeit, da die Christen anfiengen Kirchen zu haben, und in denselben Psalmen und andre Hymnen zu singen, hatte die Musik bereits fast allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Christen nahmen

*) S. Oratorium.

nahmen sie, so wie sie dieselbe fanden, und beraubten sie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da sie dieselbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Prose der heiligen Bücher, oder auf eine völlig barbarische Poesie, die für die Musik noch ärger als Prose war, anwendeten. Damals verschwand einer der zwey wesentlichen Theile der Musik, und der Gesang, der itzt ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeschleppt wurde, verlor mit dem rhythmischen Gang alle Kraft, die er ehmals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden." —

„Aber dieser wesentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Priester in der römischen Kirche, so wie alles, was zum Aeußerlichen des Gottesdienstes gehört, in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatonischen Klanggeschlecht zu erhalten. Das wahre diatonische Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Gesang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen ist."

„Diese Tonarten, so wie sie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen sind, haben würklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist."

So urtheilet Rousseau von dem Geschmak der Kirchenmusik *); und an einem andern Orte **) sagt er, man müsse nicht nur alles Gefühls der Andacht, sondern alles Geschmaks beraubet seyn, um in den Kirchen die neumodische Musik dem alten Choral vorzuziehen.

Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmak des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennet, ausschliessen, ein Gesetz ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln †), die aber meistentheils nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekommen ist, schon aus der Uebung gekommen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stük, es sey Choral, Fuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekt des Stüks am besten schiket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Gesetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der so genannten galanten Musik aus der Kirche verbannet wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonsetzer dennoch eine große Mannichfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stük zu bringen.

*) Diction. de Musiq. Art. *Plain chant.*
**) Art. Motet.
†) S. Tonarten der Alten.

Seine vornehmste Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart und einer höchst einfachen Fortschreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts, welche sowol durch die Hauptstimmen selbst, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn schon durch diese allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Also müssen z. B. die Sylben, die in einem ununterbrochenen Zusammenhang, bis auf einen kleinen oder grössern Ruhepunkt fortfliessen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; so daß es höchstfehlerhaft seyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher schon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang ist, zu nehmen.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Kirchenmusik sich vornehmlich an das diatonische Geschlecht halte. Dieses ist aber nur von dem gemeinsten Choral, den die ganze Gemeinde mitsinget, zu verstehen, wo das Einfache und das Consonirende allemal die beste Würkung thut; besonders auch darum, weil zu solchen Chorälen allemal ein sanfter Affekt sich am besten schiket. Wo aber schon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonsetzer veranlasset, die Form des Chorals zu verlassen, da wird auch in dem Gesang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks schon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle, als die diatonischen sind, oft die beste Würkung. Man hat deswegen bisweilen nicht nur chromatische, sondern gar enharmonische Fortschreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die sich in enharmonischen Fortschreitungen besonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo sehr starke Leidenschaften auszudruken sind, dergleichen z. B. in den Klageliedern des Jeremias vorkommen, ihre besondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß: so hat der Tonsetzer sich aller Künsteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunst des Sängers anzeigen, ferner aller geschwinden Passagen, und alles dessen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausschweifend macht als verstärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deßwegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmusik nicht nur einen sehr starken Harmonisten, sondern auch zugleich einen Mann von starker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder blos ein unordentliches Geräusch, ohne bestimmten Ausdruk, oder eine Vermischung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernsthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

* *

Von dem eigentlichen Kirchengesange handeln: De vero modo psallendi, von Mich. de Muris Galliculus, aus dem 15ten oder dem Anfange des 16ten Jahrh. — Le droit chemin de la Musique, ou la manière de chanter les Pseaumes . . . p. L. Bourgeon, Lyon 1550. 4. — A short introduction into the science of Musicke, made for such as are desirous to have the Knowledge thereof for the singing of Psalms, Lond

Lond. 1564. 1577. 8. — Im 2ten Buch von Aeg. Gutmanns Cyclopaed. Paracelſica Chriſtiana, Bz. 1585. 4. kommt mancherley über himmliſche und geiſtliche Singkunſt vor. — De concentibus muſicis, quos Chorales appellamus, ſcr. Mart. Crpmerus († 1589.) — Les Tons, ou Diſc. ſur les Modes de Muſique et les Tons de l'Egliſe, et la diſtinction entre eux, p. Pierre Maillart, Tournay 1610. 4. — Chriſtph. Schleupners Fröliche Creuz-Muſica der Chriſten, Nürnb. 1620. 8. — De eccleſiaſtica Hymnodia, ſcr. Anacl. Siccus, Antv. 1633. 8. — De recta pſallendi ratione, Auct. Iac. Eveillon, Flex. 1646. 4. — Lieder-Betrachtungen von Heinr. Müller († 1675.) — Geiſtliche Singekunſt von Joh. Olearius, Leipz. 1671. 8. — De Hymnis Eccl. veter. Diſſert. Conr. Sam. Schurzfleiſch, Vitteb. 1685. 4. — De vet. recentisque Eccl. Hymno: Te Deum laudamus, Diſſert. Willh. Ern. Tentzelii, Vit. 1686. 4. — De precib. publicis, Pſalmorum cantu, nec non ſacror. ord. Auct. Ioa. And. Quenſtedt, Witt. 1686. 4. — C. L. Rango Sendſchreiben von der Muſica, alten und neuen Liedern, Greifsw. 1694. 4. — Diſquiſitio de Cantu a D. Ambroſiano in Mediol. Eccleſ. introducto, a Euſtac. a S. Ubaldo, Mediol. 1695. — Cithara Lutheri, oder catechetiſche Liederpredigten, von Aug. Pfeiffer († 1698.) — De cantibus Angelicis, Progr. inaugur. Chriſt. Wildvogelii, Ien. (1699) 4. — In einer lat. Einladungsſchrift zur Feyer des Weihnachtsfeſtes von Joh. Burch. Majus, Kil. 1702. 4. werden einige neuere Kirchengeſänge kritiſch unterſucht. — Diſſertat. Fridericiana de Hymno: Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Auct. Ioa. Frid. Meyer, Kilon. 1707. 4. — Diſſertat. de hymnor. lat. eccleſ. collectionibus . . . ex Mſr. Frid. Lindenborgii ed. Pet. Zornius, Kil. 1709. 4. — Erbauliche Liederpredigten . . . von Joh. Avenarius, Frft. 1714. 8. — Einladung zu vier Weihnachtreden, welche zugleich in ſich begreift eine Betr. und Erläuter. des Liedes: In dulci jubilo, von Chriſtph. Aug. Heumann, Gött. 1721. 4. — Hiſtor. Unterſuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: „Allein Gott in der Höh ſey Ehr," eigentlicher Autor ſey, von Joh. Vogt, Stade 1723. 4. — Evangeliſche Singeſchule, darin diejenigen Dinge deutlich gelehret und wiederhohlet werden, welche überhaupt allen Evangeliſchen Chriſten zur Erbauung und Beförderung der . . Singeandacht zu wiſſen nöthig und nützlich ſind, von Chriſtn. Marbach, Bresl. 1726. 8. — Diſſertat. hiſtor. philol. περὶ ὑμνοποιῶν, ſ. de Auctor. Hymnor. Eccl. Sueo-Gothicae . . . Auct. Cl. O. Plantin, Upſ. 1728-1730. 4. 2 St. — Ausführl. Hiſtorie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veſte Burg iſt unſer Gott" . . . Mit einer Vorr. von D. Luthers Heldenmuth und ſeiner Liebe zur Sing- und Dichtkunſt, von Pet. Buſch, Han. 1731. 8. — Diſſertat. ſur le plein Chant Eccleſiaſtique . . . . in den Mem. de Trevoux v. J. 1735. S. 1666 u. f. — Evangeliſcher Lieder-Commentarius, vornehmlich über die alten Kirchen- und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen von Joh. Mart. Schamelius, Leipz. 1737. 8. 2 Th. Auch ſind von eben dieſem Verf. noch Vindiciae Cantion. S. Eccl. evangel. d. i. Theologiſche Rettung und Beantwort. einiger ſchwer ſcheinender Stellen der öffentlichen Kirchengeſ. Leipz. 1719. 8. 2 Th. vorhanden. — Allerhand Lieder-Remarqueu, von Joh. Jac. Gottſchaldt, Leipz. 1737-1739. 8. 4 St. — Von dem Urſprunge des Geſanges und der Vorſänger, ein Progr. von Chriſtn. Bünemann, Beel. 4. — Philoſophiſch muſikaliſche Betrachtung über das göttlich Schöne der Geſangsweiſe in geiſtl. Lieder bey öffentlichem Gottesdienſt, von E. Dan. Adami, Bresl. 1755. 8. — Abhandl. von Einführung des deutſchen Geſanges in die evangel. luther. Kirche überhaupt, und in die Nürnbergiſche beſonders . . . von Joh. Bart. Riederer, Nürnb. 1759. 8. —

bus.) — In Joh. Conr. Dietrichs Antiq. bibl. Gieſſ. 1671. f. wird, S. 349 u. f. de Muſica ſacra gehandelt. — La Science et la Pratique du plain Chant, par un Relig. de la Congregation de St. Maur (Dom Jac. le Clerc) imprimé par les ſoins de Dom Ben. de Jumithac, Par. 1672. 4. — De Muſica, Diſputat. theol. I. M. Schoepperlini, Argent. 1673. 4. — *Diſſertat. ſur le Chant Gregorien, p. Dan. Nivers, Par.* 1683. 8. (Die 18 Kap. des Werkes handeln: De l'origine et de l'excellence du chant Gregorien; de l'utilité du ch. d'egl. et de ſes effets; contre les Heret. et tous ceux qui blament le chant de l'Egliſe; que le chant Greg. ou Romain . . . a été changé et corrompu en pluſieurs parties; que le chant. Rom. même à Rome a été corrompu . . . .; de la facilité qu'il y avoit de corrompre le chant Gregor. et de la neceſſité qu'il y a de le corriger; des abus qui ſe ſont gliſſés dans la manière de chanter le plein chant; des abus commis au Ch. Greg. dans pluſieurs parties de l'office divin . . .; du nombre des figures et de l'uſage des caracteres du plein Chant; de la quantité des Notes; du commencement de l'office divin; des Antiennes, où il eſt traité à fond des 8 Tons de l'Egliſe; des Pſeaumes; des Capitules et des Reſpons; des Hymnes; des Cantiques; des autres parties de l'office divin; que le Ch. Greg. eſt le plus conſiderable de tous les Ch. eccleſ.) — *Dell' origine e progreſſi del Canto eccleſiaſtico*, von Franc. Cionacci, als Vorrede zu dem Dottore addottrinato des Matt. Coſerati, Flor. 1682. 4. einzeln, Bol. 1685. 8. — *De Muſica, ac ſigillatim de eccleſiaſt. eoque ſpectantibus organis, Auct. Casp. Calvor, Lipſ.* 1702. 12. verm. in ebendeſſ. Ritual. eccleſ. Jen. 1705. 4. (Die Schrift beſteht aus 6 Kap. folgenden Innhaltes: De Muſic. tum generat. tum ſigillat. de eccleſiaſtica; de ſpeciebus cant. ſacrorum; de Pſalmod. ac Hymnodia; de cantu figurali; de muſic. inſtrumentali; de muſicae directore.) — *Obſervatio de Cleri Rom. cantroverſia cum Cl. Germ. circa Muſic. eccleſ.* im 7ten Bd. S. 370 der Obſervat. Hallenſ. v. J. 1703. — *Traité de l'ancienne diſcipline de l'Egliſe dans la celebration de l'office divin, p. Edm. Martenne, Par.* 1719. 8. — Die Vorrede vor den Cantates, petits Motets etc. des H. Ami, Par. 1721. f. handelt von der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik. — *De uſu Muſic. in Eccl. Chriſt. Diſp. Ioa. Nic. Wilh. Schultze, Roſt.* 1728. 4. — *Progr. quo nimiam artis affectationem in Muſica ſacra a Theologis magni nominis improbari oſtendit Jord. Duve, Nov. Rup.* 1729. 4. — Die Geſchichte der Kirchenmuſik alter und neuer Zeiten, von Gottfr. Ephr. Scheibel, Breſl. 1738. 8. — *Traité hiſtor. et pratique ſur le Chant eccleſiaſtique, p. J. le Boeuf . . . avec le Directoire qui en contient les principes et les règles . . . . Par.* 1739. 8. (Der erſte Theil enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Quelle eſt la meilleure manière d'inſinuer les princ. du Chant aux enfans, et combien il eſt utile de le leur enſeigner . . .; de l'eſtime que l'on a fait de tout tems au Chant eccleſiaſtique . . .; des anc. Auteurs du Ch. Romain, ſon alliance avec le ch. gallican, les augmentat. qui y ont été faites, les alterat. de ce chant et leurs cauſes, nature de l'Antiphonier de Paris; variétés des Pſalm. qui ont cours en France, idée des variétés ſur le premier mode pour faire comprendre que par tout païs l'on convenoit de lier toujours tel commencement d'Antienne à telle terminaiſon pſalmodique; des eſpèces de Chant qui paroiſſent emanées du Ch. Greg. ou Rom. et qui ſe ſont faites entrée dans l'Egliſe etc.; changemens que l'organiſation et le Dechant ont introduit dans le Ch. Gregorien, influence de ces ſciences dans le ch. Gre-

Gregorien, alteration de l'ancienne douceur du chant causée par les grosses voix et par le défaut de connoissance des langues orientales; de quelques anc. pieces de plainchant qui ont été abolies . . . et de quelques autres modulations dans le genie du ch. greg. qui n'auroient jamais du l'être; der zweyte Theil 10 Kapitel: Methode la plus simple d'enseigner la Gamme . . . .; règles pour connoitre en général la nature de chaque piece de chant; des notes, ou signes avec lesquels on marque la quantité ou durée des sons; de la psalm. ou du chant des Pseaum. et Cantiques; des Antiennes; des Repons; des Hymnes; des petits Versets; de l'Invitatoire et du Pf. *Venite; sur les Benedicamus*, Manière de chanter les leçons de Matines et de la Messe, manière de chanter l'Epitre à la Messe, manière de chanter l'Evangile etc.) — Von dem rechten Gebrauch der Musik bey dem Gottesdienst, eine Rede von Wilh. Friedr. Kraft, in s. Geistl. Reden, Jena 1746. 8. — Vom rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Musik, von G. Fdr. Lindner, Königsb. 1747. 8. — Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik, im eilften Jahrh. ein Aufs. in den Braunschw. Anzeigen vom J. 1748. S. 1001 u. f. von Joh. Christph. Harenberg. — *Chorus music. gloriam Chr. celebrans ex Pf. LXVIII. v. 26. Progr. Gotth. Conr. Goldschad*, Dr. 1751. 4. — *Della Musica del Santuario e della disciplina de suoi Cantori, del S. Samarelli*, R. 1764. 4. (Ob der versprochene zweyte Theil erschienen ist, weiß ich nicht. Einer andern Handschr. von eben diesem Verf. gedenkt Burney im 4ten B. S. 40. s. History of Music.) — Von der Kirchenmusik, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 395. — Betrachtungen über die Kirchenmusik und heil. Gesänge der Rechtgläubigen und ihren Nutzen, Bresl. 1767. 8. — *De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus, Auct. Mart. Gerberto, Monaster. et Congr. St. Blasii in Silva nigra Abb. . . . Typ. S. Blasian.* 1774. 4. 2 Bde. (Das Werk ist in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erste, in 4 Kap. De perenni Musicae, ac cantus a prima humani generis origine in sacris usu, ejusque ortu et progressu a prima ecclesiae aetate; quaenam primae eccles. aetate in sacrif. Missae cantari consueverint; cant. ac Mus. sacr. aliis in locis, partibusque officii divini; qualem habuerint esseque voluerint prima eccl. aetate S. Patres ecclesiast. cantum; das zweyte, in 2 Theilen, und 10 Kap. überhaupt, de statu et progressu Cantus eccl. Romani praesertim, med. aevo; de cantor. et eor. functionibus; de ipso cantu, qualis in eccl. fuerit med. aevo ac cantion. generibus; de solemni Missae decantatione; cantus et mus. sacra med. aevo in administrat. Sacramentor. ritusque var. praesert. in hor. canonic. decantandis; de cantu et mus. statis per annum diebus ac solemnitat. aliisque tum ordinar. cum extraordin. div. officii partibus; de libris ad officium cantumque sacr. med. aevo pertinentibus; celebres med. aevi in cantu et mus. eccles. auctor. instauratoresque; de notis mus. med. aevi, gr. et lat. quar. specim. exhibentur per singula saecula; de disciplina cantus et Mus. sacr. med. eccl. aevo; das dritte Buch, in 3 Kap. De Mus. s. concentu plur. vocum; de Mus. mensurata med. aevo inventa; de organ. aliisque instrum. music. paullatim in Eccl. inductis; das vierte Buch, in 6 Kap. Disciplina cantus ac Mus. eccles. posteriore hac aetate; usus cant. ac Music. apud Heterodoxos; de cantu et mus. recentior. Graecor. Moscor. aliarumque gentium extra Europam; ars ac institut. cant. et mus. sacr. postrema hac aetate; auctor. Mus. sacrae posterior. aetat. usque ad praesens tempus; vetus

vetus Muſ. recentiori comparata.) — Hiſtor. and critical Eſſay on the Cathedral Muſik, Lond. 1783. 4. — Abhandlung über das wahre Weſen der Kirchenmuſik, als Vorrede vor dem, von J. H. Knecht componirten 2ten Pſalm, Leipz. 1783. f. — — Beyträge zur Geſchichte der Kirchenmuſik finden ſich noch in den Annal. eccleſiaſt. des C. Baronius, Col. 1624. f. 12 Bde. — in den Antiq. Lection. des Heinr. Caniſius — in dem Comment. in Tertull. de praeſcriptionibus von Chriſtn. Lupus (Wolf) in ſ. W. Ven. 1724. f. 12 B. u. a. m. — und Nachrichten von der Kirchenmuſik in einzeln Ländern, als in Spanien, geben: Henr. Florez, im 3ten Bd. S. 360 f. Eſpaña ſagrada — in Frankreich, J. Mabillon, in ſ. Werke De Liturgia Gallica, Lib. III. Par. 1729. 4. — in England, The Temple Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the temple before the Babiloniſh captivity, wherein the Muſik of our Cathedrals is vindicated and ſuppoſed to be conformable not only to that of the primitive Chriſtians but alſo to the practice of the Church in all preceding Ages, by Arthur Bedfort, Lond. 1712. 8. — In Schweden: Diſſertat. hiſtor. de Muſica ſacra generatim et Eccl. Suiogothicae ſpeciatim, Auct. Jon. Oedmann, Lund. Goth. 1745. 4. — — Auch gehört noch hieher: Joh. Lor. Albrechts Kurze und unparteiiſche Nachricht von dem Zuſtande und der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in der Oberſtädtiſchen Hauptkirche B. Mariae V. zu Mühlhauſen, in Marpurgs Hiſt. keit. Beytr. Bd. 5. S. 381.

Von dem Werthe und Nutzen und der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik: Kurzer Bericht aus Gotteswort, und bewährten Kirchenhiſtorien, von der Muſik, daß dieſelbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häuſern getrieben und ewig ſoll erhalten werden, von Jac. Paix, Lauing 1589. 4. — Geiſtliches muſikal. Triumph-Crenzlein, von der hochedlen und recht engliſchen Dorothea und großen Gottes-Gab, der Frau Muſika, von Mart. Richard, Leipz. 1619. 4. — Nützliches Tractätlein, vom Lobe Gottes, oder der Herzerfreuenden Muſika worin kürzlich und einfältig gezeigt wird, wie die Muſika ſammt ihrer Commodität und Nutzbarkeit einig und allein zur Ehre Gottes ſoll gerichtet ſeyn, von Lor. Schröder, Coppenh. 1639. 8. — Pſalmod. chriſt. de Muſic. chriſt. d. i. Gründliche Gewiſſensbelehrung was von der chriſtl. Muſica, ſo wohl voc. als inſtrument. zu halten ſey, von Hect. Mithob. 1650. 8. — Muſikal. Paradoxal-Diſcourſe, oder ungemeine Vorſtellungen, wie die Muſica einen hohen und göttlichen Urſprung habe, und wie hingegen dieſelbe ſo ſehr gemißbraucht wird . . . von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1707. 4. — Veritophili (Chriſph. Raupach) Deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Muſik, beydes in der Kirche und außer derſelben beruhet, als Anhang bey der Niedtſchen Muſical. Handleitung, Hamb. 1717. 4. — Eine Vertheidigung dieſer Schrift, mit der Aufſchrift: Abgenöthigte Beantwortung der beyden Fragen: 1) Ob das Wort Pſalmodia, apud Patres qui ante Nanzianzenum vixere, ein bloßes Singen, oder ein Singen zu muſikal. Inſtrumenten bedeute; 2) Ob ſo wohl das Spielen auf muſikal. Inſtrumenten, als Singen, unter den erſten Chriſten, bey ihren geiſtl. Verſammlungen, manchmal in Gebrauch geweſen ſey, von ebendemſelben, in Mattheſons Crit. Muſica, Bd. 1. S. 167. — Tractatus de Choris Prophetar. Symphoniac. in Eccl. Dei, ea contrahens, quae ad conſultationem de nunquam negligenda inſtaurat. cultus Dei rat. etiam, in choris eccl. muſ. in hac Theol. regiminis eccl. parte facere videntur, Auct. Gottfr. Alb. Pauli, Roſt. 1719. 4. (Der Innhalt findet ſich in Mattheſ. Muſikal. Ehrenpforte, S. 251.) — Daß die Kirchenmuſik, wenn ſolche wohl und chriſtlich eingerichtet, eine Gabe Gottes

ſey . . . eine Predigt von Bernh. v. Sodden, Königsb. 1720. 4. — Zufällige Gedanken von der Kirchenmuſik, wie ſie heutiges Tages beſchaffen iſt . . . von Gottfr. Ephr. Scheibel, Leipz. 1721. 8. (Das Werk enthält 8 Kap. Von der Muſik überhaupt; von dem Endzweck der Muſik, od. von der Bewegung der Affecten; von der Kirchenmuſik in ſpecie; von der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik; daß die Kirchenmuſik mit der weltlichen, in Movirung der Affecten nichts eigenes habe; von den unterſchiedenen Arten der Kirchenmuſik; von der Beſtellung eines Chori muſici in der Kirche; von der Materie der Kirchenmuſik, oder wie ein muſikaliſcher Text anſehen ſoll.) — Die neu angelegte Freuden-Akademie zum lehrreichen Vorſchmack unbeſchreiblicher Herrlichkeit in der Veſte göttlicher Macht, von Joh. Mattheſon, Hamb. 1751-1753. 8. 2 Th. — Sieben Geſpräche der Weisheit und Muſik, ſammt zwo Beylagen, als die dritte Doſis der Panacea von ebend. Hamb. 1751. 8. — Muſico Theologia oder erbauliche Anwendung muſikaliſcher Wahrheiten, von Joh. Mich. Schmidt, Bayr. 1754. 8. Holl. von Jac. Wilh. Luſtig, Amſterd. 1757. 8. — Muſica paraboliea, oder parabolliſche Muſik, d. i. Erörterung etlicher Gleichniſſe und Figuren, die in der Muſik, abſonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigſten Geheimniſſe der H. Schrift, den Muſikverſtändigen gar deutlich abgemahlt werden . . . . von Georg H. Neus 1754. 8. (da der Verf. bereits im J. 1716 ſtarb: ſo iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, eine frühere Ausgabe dieſer Schrift vorhanden.) — Beweiß, daß eine wohleingerichtete Kirchenmuſik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich ſey, von Martius, 1762. 8. — De cura Principum et Magiſtrat. pior. in tuendo et conſervando Cantu eccleſ. eodemque tam plano quam artificioſo, Orat. Ioa. Chr. Winter, Han. 1772. 4. — The power of Muſik and the particular influence of Church-Muſik, a Sermon . . . by J. Rawlins, Lond. 1773. 8. — In den Gedanken über Religion, Poeſie und Muſik, vor A. H. Niemeyers Abraham auf Moria, Leipz. 1777. 8. wird von dem Einfluß der Muſik auf Erbauung gehandelt. — Dialogo dove cercaſi: Se lo Studio della Muſica al Religioſo convenga o diſconvenga, del D. Giov. Sacchi, Piſ. 1786. 8. — In den freymüthigen Gedanken über die Gottesverehrungen der Proteſtanten, von C. Spatzier, Gotha 1788. 8. findet ſich ein Kapitel von der Kirchenmuſik und dem Kirchengeſange. — Das Lob der Kirchenmuſik, eine Rede von G. Fdr. Köhler. — — Auch gehören die verſchiedenen Orgel-Einweihungsreden hieher, als: das rein geſtimmte Orgelwerk unſers Herzens, oder chriſtl. Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerkes . . . von Guſt. Phil. Möbel, Nürnb. 1709. 4. — Ein wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anreizung zur Frucht des Geiſtes . . . von Chriſtn. Fittwell, Königsb. 1721. 4. — Die Kuelphöffſche laute Orgelſtimme . . . von Chriſtn. Maſecovius, Königsb. 1721. 4. — Einige zur Muſik gehörige poet. Gedanken, bey Gelegenheit der ſchönen neuen, in der Frauenkirche zu Dresden erbauten Orgel, von Theod. Chriſtl. Reinholds, Dresden 1736. 4. — Redenvoering over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaren Godsdienſt door Ever. Schuttrup 1755. 4. (Zur Einweihung der Orgel in Alkmaar.) — Orgelpredigt, zur Einweihung der zu Neumark erbauten neuen Orgel . . von Gottl. Kluge, Bresl. 1756. 4. — Predigt von der weiſen und treuen Hand Gottes bey der Sorgfalt der Menſchen für einen Gott wohlgefälligen Gottesdienſt, da die neuerbaute große Orgel zu St. Marien Gott geheiligt ward, von Joh. Heller, Danzig 1761. 4. — Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn . . . door Fr. Burmann, Utr. 1765. 4. — Die heiligen Verrichtungen in dem Hauſe des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauſchen Stadtkirche . . . von Bernh. Seb. Große, Eiſen. 1765. 8. — Predigt

bey

bey der Einweihung der neu erbauten Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle . . . von C. Friedr. Senff, Halle 1784. 8. — The antiquity, uſe and excellence of Church-Muſik . . . a Sermon by G. Home, Lond. 1784. 4. — —

Ueber die Einführung der Inſtrumentalmuſik bey dem Gottesdienſt; Rel. Calliopes organ. de invento perquam ingenioſo, ſyſtem. miraculoſo, et uſu relig. Organor. muſicor. . . . Auct. Ioa. Oleario, Hal. 1597. 4. — Tegengift vant Gebruyk ent Ongebruyk vant Orgel in de Kerken der vereenigde Nederlande door J. J. Calkmann, t'Gravenh. 1611. 8. — In des Joh. Steph. Durranti Werke: De ritibus Eccl. cathol. Par. 1624. 8. handelt das 13te Kap. des 1ten Buches, von den Orgeln und der Zeit ihrer Einführung in die Kirche. — Orgelgebruyk in de Kerke der vereenigte Nederlande, door Conſt. Huygens, t'Amſt. 1660. 8. (S. Matthes. Muſikal. Patrioten S. 21.) — Exercitatio de Muſic. organ. in Templis in den Exercit. des Mart. Schookius, Utr. 1663. 4. — In dem Theſaur. Conſilior. et Deciſion. des G. Dedeken, Jena 1671. f. 3 Bd. findet ſich, Bd. 1. S. 1146. ein Judic. Facult. Theol. Vitteberg. de Organis und S. 1148 ein Judic. D. Wolfg. Franzii, De Muſica in Templis. — De Uſu Organor. in Templis, eine Diſſert. von H. Munk, Abo 1673. 4. — Vom Gebrauch der Hörner, inſonderheit beym Gottesdienſt, von Erog. Arnkiel, 1683. 4. — Crit. d'un Docteur de Sorbonne ſur les deux lettres de MM. Desiyons de Bragelongue touchant la Symphonie et les inſtrumens, qu'on a voulu introduire dans leur egliſe aux Leçons de tenebres, Par. 1689. 4. — Lettere eccleſiaſtiche di Pomp. Sanarelli, Nap. 1692. 4. (Der neunte dieſer Briefe unterſucht und bejahet die Frage, ob es gut ſey bey dem Gottesdienſte zu ſingen und Muſik zu haben.) — Treatiſe concerning the lawfulneſs of inſtrumental Muſik in holy offices . . . by Henry Dodwell, Lond. 1700. 8. — Hiſtor. philoſ. Sendſchreiben von Orgeln, ihrem Urſprung und Gebrauch in der alten und neuen Kirche Gottes von Gottfr. Ephr. Müller, Dresd. 1748. 8. — Hiſtor. Unterſ. von den Kirchenorgeln, in den Hannöveriſchen gel. Anzeigen vom J. 1754. S. 1275 und einzeln 1755. 8. von W. Chriſtn. J. Chryſander (der Verf. handelt von der Erbaulichkeit der Muſik, von der Rechtmäßigkeit der Kirchenmuſik, von der dreyfachen Art der muſikal. Inſtrum. im alten Teſtament, von der Einführung der Inſtrumentalmuſik in der Kirche, von den Orgeln, und d. m.) — Abhandlung über die Frage: Ob die Muſik bey dem Gottesdienſte der Chriſten zu dulden oder nicht? von Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1764. 4. — Von dem Gebrauch und Nutzen der Orgelwerke, von Joh. Mart. Vetter, Anſp. 1783. 8. — Auch wird noch in des Andr. Piſc. Caſtaldo Sacrar. Ceremoniar. Prax. und in des J. Durell Hiſtor. Rit. eccleſ. die Frage von der Inſtrumentalmuſik in den Kirchen unterſucht, und, unter Einſchränkungen, der Gebrauch derſelben geſtattet. — — Beſondre Schriften wider die Kirchenmuſik und Widerlegungen derſelben: Rudimenta Muſic. de tripl. Muſic. ſpecie, de modo debite ſolvendi divinum penſum, et de auferendis nonnullis abuſibus in templo. Auct. Blaſ. Roſſetto, Ver. 1529. 4. — Modern Church-Muſik pre-accuſed, cenſured and obſtructed in its performance before his Majeſty . . . vindicated by the Author, M. Looke. Lond. 1666. 8. — Geſtrafter Misbrauch der Kirchenmuſik . . . von Joh. Muſcovius, Laub. 1694. 8. — Schrift- und Vernunftmäßiges Lob der, in Gotteswort wohl gegründeten Vocal- und Inſtrumental-Kirchenmuſik . . . von Chriſtn. Schiff 1694. 8. (Gegen die vorhergehende Schrift.) — In Chriſtn. Gerbers Unerkannten Sünden der Welt . . Dresd. 1703. 8. 3 Bde. wird im 8ten Kap. des 1ten Bds. von dem Misbrauch der Kirchenmuſik, und im 40ten Kap. des

ten Bds. Von dem Liederverderben und dem hoffärtigen Singen gehandelt; hiewider schrieb G. Motz, die vertheidigte Kirchenmusik . . . . Dresd. 1703. 8. auf welches Ch. Gerber mit einem Sendschreiben an G. Motz . . . Arnst. 1704. 8. antwortete, und dieser wieder eine abgenöthigte Forts. der vertheidigten Kirchenmusik . . . Dresden 1708. 8. drucken ließ, welche Gerber in der Vorrede zu den unerkannten Wohlthaten Gottes . . . Dresden 1711. 8. zu beantworten suchte. — Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten . . . von Joach. Meyer, Lemgo 1726. 8. gegen welche: Der neue Göttingsche, aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus . . von Joh. Mattheson, Hamb. 1727. 4. gerichtet ist, und zu dessen Vertheidigung: Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine Crisi . . . von Joach. Meyer, Lemgo 1728. 8. erschien, worauf Mart. H. Fuhrmann mit der: „Gerechten Wag-Schaal . . . . Alona 1728. 8.“ antwortete, die Meyer durch den Abgewürdigten Wagemeister . . . 1729. 8. widerlegte. — Die Vorrede vor den Neumeisterischen Kirchenandachten, von J. Andr. Kesselring handelt von der, durch die Propheten, von Gott besohlenen Kirchenmusik, gegen welche ein Ungenannter eine kleine Schrift drucken ließ, die Kesselring in dem Zwinglius redivivus, Frs. 1744. 8. widerlegte. — Wiederlegte Vorurtheile vom Ursprunge, von der Beschaffenheit und der Wirkung der Kirchenmusik . . . von Casp. Ruez, Lüb. 1750-1753. 8. 3 St. — — Auch gehören im Ganzen diejenigen Schriften hieher, welche von der Musik im ewigen Leben handeln, als ein Werk von Wilh. Melin (1520) De Musica coelesti — Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortrefliche Musik sey, von Joh. Esthp. Ammon, im 11ten St. der Regensburger Nachr. vom J. 1746 und im 3ten Bd. S. 581 der Mizlerschen Bibl. — Beweis daß eine Musik im ewigen Leben höchst unwahrscheinlich sey, gegen die vorige Schrift, a. a. O. — Behauptung der himmlischen Musik, aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift, von Joh. Mattheson, Hamb. 1747. 8. Wahrer Begriff des harmonischen Lebens: Der Panacea zweyte Dosis . . . von Ebendemselben, Hamb. 1750. 8. — —

Von den Pflichten und Rechten der Kirchenmusiker: Director Chori ad usum S. Basilicae Vatic. Auct. D. Ioa. Guidetti, Rom. 1582. 1624. 8. Verm. und verb. von Franc. Pellicciari, mit dem Titel: Direct. Chori ad usum omnium Eccles. cathedral. et collegiat. R. 1737. 4. — De obligatione assistendi et canendi in Choro, Diss. Ioa. Aegd. Trullengh, Valent. 1633. 8. — Short Directions for the performance of Cathedral Service by Edw. Low. Oxf. 1661. 8. verm. 1664. 8. — De Iuribus circa Musicos eccles. Dissert. Ioa. Ruhnau, Lipf. 1688. 4. — Eine ähnl. Dissert. wird dem D. Andr. Mylius zugeschrieben. — Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in Kirchen und Schulen, in Mizlers Musikal. Bibl. Bd. 3. S. 776. — Gründl. Unters. von den Rechten der Altäre . . . Orgeln, Kirchenmusik . . . von Gottl. Sievogt . . . Jena 1732. 8. — Auch wird von diesen Rechten und Pflichten noch in Jos. Binghams Orig. s. Antiquit. eccles. L. 1724. 4. im 7ten Kap. des 3ten Buches, so wie in Heinr. Schatzhaus Observat. sacr. Th. 2. S. 219 gehandelt. — —

Kirchenmusik überhaupt, als Messen, Motetten, Oratorien, Psalmen u. s. w. sind, unter mehrern gesetzt worden, von Corelli, Lotti, Merula, Conti, Ben. Marcello, Allegri, Pergolese, Mdsl. Martinez, Chrstph. Morales, de la Lande, Mondonville, Will. Mundy, W. Boyce (der auch a Collection of the most valuable and usefull composition for the Church-service by the several Engl. Masters of the last two-hundred Years 1768. f. herausgab.) Händel,

Tele-

Telemann, Förſter, Falb, Pfeiffer, Graun, Haſſe, Hähler, J. H. Knecht, J. B. Kerl, Königsberger, Knecht, Kopp, Rolle, Homilius, Agricola, Stölzel, Steinert, Zach, Kunzen und andre mehr. S. übrigens den Artikel Choral.

Klang.

(Muſik.)

Die Betrachtung des Urſprunges und der wahren Beſchaffenheit des Klanges, erkläret ſo manchen Punkt in der Muſik, und giebt verſchiedene ſo wichtige Folgerungen für die Kenntniß der Harmonie, daß ſie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang iſt ein anhaltender ſteter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterſchieden iſt, daß dieſer nur einzele abgeſetzte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend iſt. Wie ſich das Herunterfallen einzeler Tropfen, ſie folgen ſchneller oder langſamer auf einander, zu dem ſteten Rinnen eines Waſſerſtrales verhält, ſo verhält ſich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen beſteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles iſt. Die Naturkündiger ſagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzelen und würklich abgeſetzten Schlägen beſtehe, die aber ſo ſchnell auf einander folgen, daß wir den Zwiſchenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, ſondern ſie in einen ſteten Ton zuſammen hängen; das Ohr zeiget ſich hiebey, wie das Auge in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glüende Kohle ſchnell wegwirft, ſo ſcheinet uns der Weg, den ſie nimmt, ein ſteter feuriger Strich, oder eine glüende Schnur zu ſeyn, ob wir gleich jeden Augenblik nur einen glüenden Punkt dieſer Linie ſehen.

Dieſe Bemerkung über die wahre Beſchaffenheit des Schalles iſt der Grund zur wiſſenſchaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Beſonders wiſſen wir daher, worin der Unterſchied zwiſchen hohen und tiefen Tönen beſtehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Anſehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je ſchneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang beſteht, auf einander folgen, je höher ſcheinet uns der Ton zu ſeyn. Es läßt ſich mathematiſch beweiſen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abſtehen, wenn die Schläge des einen noch einmal ſo geſchwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und ſo kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geſchwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedrukt werden.

Man hat auf dieſe Art gefunden, daß der tiefſte in der Muſik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer iſt, als das ſogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchſte brauchbare Ton aber, oder das viergeſtrichene c, in gleicher Zeit 3760*). Wenn das erwähnte unterſte C 30 Schläge in einer Secunde thut, ſo thut ſeine Octave 60 Schläge in derſelben Zeit. Darum kann man ſagen, der Uniſonus verhalte ſich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Alſo drukt das Verhältniß 1:2 die Octave aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2:3 die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Da-

*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Muſicae c. I. §. 13.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zählen, so wie π durch dieses Werk überall gebraucht worden ist *), verständlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältnisse durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Sayten erfolget **); (wenn nämlich die Sayten sonst gleich und gleich stark gespannt sind); so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältniß der Octave durch 2:1, der Quinte durch 3:2, ausgedrükt werden. Dieses sey von der Höhe und Tiefe des Klanges gesagt.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeket, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleichweit von einander abstehen ....., daß der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte, die bald weiter bald enger ständen. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner sind, als an andern.

Noch wichtiger als dieses ist die Entdekung der wahren Ursache der Annehmlichkeit eines reines Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden steten, aus nicht zu unterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde, oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fliessen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht, ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unserm Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beydes, das Rasseln eines Rads und das Klingen einer reinen Sayte, aus schnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzelen Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieses angenehmer ist?

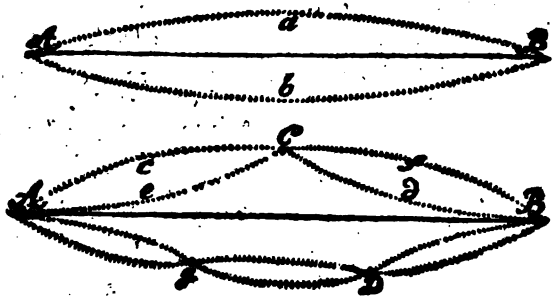
Die Entdekungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frage an die Hand gegeben oder doch bestätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Unisonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfodert wurde. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man

*) Man sehe besonders die Artikel Consonanz; Dissonanz; Intervall.

**) S. Artikel Monochord.

schlage eine wolgespannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nur ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewol in geringerer Stärke, die Töne c, g, c, folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehrklingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde. Jeder Ton ist ein Accord; dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glüklich gewesen ist, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt,) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für sich, noch besondere Schwingungen machen. Einigermaßen läßt sich dieses mit Augen sehen. An dem Holfeldischen Bogenflügel *) habe ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Baßsayten gar oft und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen, vor, A B sey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.



Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwinget, so daß sie wechselsweise in die Lage AaB und AbB kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie AC, CB, Ag, gD, DB, u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre besondere Schwingungen, AcC, AeC, CfB, CdB, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile der ganzen Sayte machen, jeder wieder seine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdike Sayten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

1, ½, ⅓, ¼, ⅕, ⅙, ⅐, ⅛, ⅑ u. s. f.

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zusam-

*) S. Fantasiren.

zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt: erst den Einklang 1, denn die Octave ½, denn die Duodecime ⅓ u. s. f.

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Sayten, besonders der Baßsayten, etwas so volles, das Ohr so vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdekung ungemein viel nützliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem Vorhergehenden *) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesanges und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird **). Sein Versuch verdienet mit mehr Beyfall, als der, den Rameau aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieser Sache gemacht hat; wovon er, und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonsystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln ausgeschlossen hat, als den Ton ⅕, 1/7 und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, bringet sehr darauf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigstens den Ton ⅐, der in unserm System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen *).

Ueber die Bedeutung des Worts Klang merken wir noch an, daß der Schall, in sofern er anhaltend und wolklingend ist, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in sofern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinigkeit sagt man zwar von einer einzelen Sayte, sie habe einen reinen Ton, (besser Klang,) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin, oder einem Clavier, sie haben einen guten Klang.

* * *

Von dem Klange, physikalisch betrachtet, handeln überhaupt: Franz Baco (In seiner Natural History, hat die 2te Centur. im 3ten Bde. s. W. S. 29. Ausg. v. 1740. s. die Ueberschrift Experiments in consort touching Musik, und die dritte: Experimente in consort touching the motion of sounds, in what lines they are circular, oblique, straight, upwards, downwards, forwards, backwards.) — Piet. Mengoli (Speculazione di Musica, Bol. 1670. 4.) — Franc. North (A philos. Essay on Musik, Lond. 1677. 4.) — Dan. Bartoli (Del Suono de' Tremori armonici e dell' udito, Tract. IV. Rom. 1679. 1681. 4. Bol. 1680. 4. (Der erste dieser Tract. handelt, in 6 Kap. von der Aehnlichkeit der Fortpflanzung und Bewegung des Schalles mit den, durch einen Stein, verursachten Wassercirkeln; der zweyte, in 7 Kap. von der Aehnlichkeit der Bewegung des Klanges, mit der Bewegung des Lichtes; der dritte, in 8 Kap. von den harmonikalischen Erzitte-

*) Man sehe die Artikel, Baß; Consonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

**) Recherches sur la theorie de la Musique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8.

*) S. System.

rungen und Verhältniſſen des Klanges, von ſympathetiſchen Tönen, u. d. m. der vierte in 8 Kap. von der Vermiſchung der Klänge, von Conſonanzen, von Verſtärkung der Klänge im eingeſchloſſenen Raume u. d. m.) — Marſch (Diſcourſe on Acouſtik; ſ. Hawkins Hiſt. of Muſik, B. IV. S. 443.) — Der P. Ludw. Bertrand Caſtel (Nouv. Exper. d'Opt. et d'Acouſtique in den Mem. de Trevoux, Bd. 69. S. 1444. 1619. 1807. 2018. 2335. 2642 u. f. — Eine Lettre über dieſe Nouv. Exper. von Rameau, ebend. Bd. 71. S. 1691. — J. Jacq. d'Ortous de Mairan (Diſc. ſur la propagation du ſon dans les differens Tons qui le modifient, in den Mem. de l'Acad. des Sciences, v. J. 1737. S. 1. und Eclairciſſemens darüber, ebend. S. 20 u. f.) — Joh. Mattheſon (Ariſtoxenii junior Pchongologia ſyſtem. oder Verſuch einer mathematiſchen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von dieſem geiſtigen Weſen, von deſſen Geſchlechten, Tonarten, Dreyklängen, und auch vom mathematiſchen Muſikanten . . . Hamb. 1748. 8. Die fünf Abtheil. des Werkes handeln, vom Klange, von Klanggeſchlechtern, von Singleitern, von Tonarten und ihren Dreyklängen, vom mathemat. Muſikanten) — J. H. Lambert (Sur quelques Inſtrum. acouſtiques, in den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Berlin, v. J. 1763. S. 87.) — Urb. Nathan. Belz (Abhandl. vom Schalle, wie er entſtehet, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, Kraft der innern Structur des Ohres hervorgebracht wird, und wie das Hören geſchiehet . . . Berl. 1764. 4. und in den Mem. der Berl. Acad. von eben dieſem Jahre. Der Innhalt findet ſich in J. N. Forkels Litterat. der Muſik, S. 231 u. f.) — Chriſtn. E. Wünſch (Initia novae doctrin. de natura Soni, Lipſ. 1776. 4. mit K.) — Will. Hales (Sonor. Doctrina ration. et experimentalis . . . Lond. 1778. 4.) — Chrl. Ben. Funk (De Sono et Tono, Diſſert. Lipſ. 1779. 4. Deutſch in dem Leipz. Magazine zur Naturkunde . . . Deſſau 1781. 8.) — Matth. Young (An Enquiry into the principal Phaenomena of Sounds and muſical Strings, Lond. 1784. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 4 Abſchn. of the propagation of ſound; of the decay of ſound; of ſpeaking trumpets, und der zweyte, in 6 Abſchn. of the motion of an elaſtic fibre; of ſympathetic tones; of ſecondary tones; of the acute harmonic tones; of the harp of Aeolus; of the grave harmonic tones handelt, und zur Vertheidigung der Newtoniſchen Lehre von den Tönen (ſ. deſſen Princ. Lib. II. prop. 47) geſchrieben iſt.) — Denis Diderot (Principes d'Acouſtique, worin erwieſen iſt, daß das Vergnügen, welches die Konſonanzen dem Ohr machen, blos durch die einfachen Verhältniſſe der mit einander conſonirenden Töne entſteht.) — P. Flor. Fdr. Chladni (Entdeckungen über die Theorie des Klanges . . . Leipz. 1787. 8. Voll neuer und gründlicher Bemerkungen.) — Vom Klang und Ton insbeſondere: Joach. Curaeus (Libellus phyſic. contin. doctrinam de natura et differentiis color. ſonorum etc. Viteb. 1572. 8.) — Das zehnte Buch des 2ten Bds. von Fre. de Lanis Magiſter naturae et artis, Brix. 1648. f. handelt de Sono. — Joh. Boedler (De Sono, Diſſert. Argent. 1673. 4.) — Har. Waller (De Sono, Diſſert. Upſ. 1674. 4.) — Gab. Cramer (Theſes de Sono, Gen. 1722. 4.) — Leonh. Euler (De Sono, Diſſert. Baſ. 1727. 4.) — Jac. Ricati (Verae et germanae virium elaſticar. leges, ex phaenom. demonſtratae, bey den Commentar. de Bononienſi ſcientiar. Inſtituto, Bon. 1731. 4.) — G. Matth. Boſe (Hypotheſ. Soni Perraultiana ac in eam meditatio, Diſp. Lipſ. 1735. 4.) — Joh. Banieres (Traité phyſ. de la lum. et des coul. des ſons et des differens Tons, ums J. 1737 geſchr.) — Joh. G. Dörner

ner (Sendſchr. an . . . . . H. Mitzler, die Erzeugung des Klanges und der vernehmlichen Töne anbetreffend, Bitterf. 1743. 8. vergl. mit Mitzlers Bibl. B. 3. Th. 2. S. 372.) — Narciſſus Biſchof zu Ferns (An introductory Eſſay to the doctrine of ſounds, containing ſome propoſals for the improvement of Acouſtiks, in dem 14ten Bd. S. 472 der Philoſ. Transact.) — N. Walker (Some experiments and obſervat. concerning ſounds, in dem 20ten Bd. S. 433 der Philoſ. Transact.) — D. Grandi (Of the nature and property of ſounds, ebend. im 26ten Bde. S. 270.) — Franc. Hauksbee (Experiments conc. ſounds, ebend. im 26ten Bd. S. 367 u. f. und im 24ten Bde. S. 1902 u. f.) — G. Chriſtph. Weizler (Gedanken von den Tönen, im 4ten B. S. 379 von Marpurgs Hiſt. krit. Beyträgen.) — Dan. Chriſtn. Burdach (De vi aeris in ſono, Diſp. Lipſ. 1767. 4.) — N. Maxwell (Eſſai upon Tune being an attempt to free the ſcale of Muſik and the Tune of inſtruments from imperfection, Edinb. 1781. 8. mit 16 Kpfrn.) — — Von der Fortpflanzung und Geſchwindigkeit des Tones und Klanges: Theod. Moreu († 1667. De magnitudine Soni) — Th. de Caſſini (Sur la propagation du Son, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1738. S. 1. und Nouv. experiences . . . ſur la propagation du Son in den Mem. eben dieſer Academie, v. J. 1739 S. 126.) — Abt Mollet (Mem. . . . ſur la transmiſſion des ſons dans l'eau, in eben dieſen Mem. v. J. 1743. S. 199.) — Giov. Lod. Bianconi (Von ſ. Due lettere di fiſica, Ven. 1746. 8. handelt der eine della diverſa velocità del Suono, Deutſch, in einem Auszuge, im 16ten B. S. 476 des Hamb. Magazins) — Leonh. Euler (Conjectura phyſic. circa propagat. ſoni . . . Berol. 1750. 4. und Eclairciſſemens plus detaillés darüber, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin v. J. 1765. S. 335.) — Joh. Heinr. Winkler Tentamina circa ſoni celeritatem per aerem atmoſph. Lipſ. 1763. 4.) — J. H. Lambert (Sur la viteſſe du Son, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin, v. J. 1768. S. 70.) — Derham (Experim. and obſervat. on the motion of Sound, in dem 26ten Bd. S. 2. der Philoſ. Transact.) — Louis de la Grange (Recherch. ſur la nature et la propagation du Son, im 1ten Bd. S. 1. der Miſcell. Taurinenſ.) — Will. Watſon (Enquiry concern. the reſpective velocities of Electricity and ſounds, im 45ten Bde. S. 59 der Philoſ. Transact.) — — Vom Echo: Joſ. Blancanus (Echometria ſ. Tractat. de Echo, Mad. 1653. f.) — Jac. Reichmann (De Echo, Diſp. Viteb. 1655. 4.) — Mart. Schockius (De nat. Soni et Echus., Diſſert.) — Abt Haute-Feuille (Diſſertat. ſur la cauſe de l'Echo . . . Bord. 1718. 18.) — Beaufors (Conjectures ſur l'Echo, ums J. 1719.) — Ernſt Dan. Adami (Vernünftige Ged. über den dreyfachen Widerſchall vom Eingange des Uberbachiſchen Steinwaldes, Liegn. 1750. 4.) — De la manière, dont ſe forme l'Echo, in dem 35ten Bde. S. 167. der Mem. de Trevoux. — D. Franc. Quesnet (Ein Auszug einer, von ihm verfaßten Schrift, touchant les effets extraordinaires d'un Echo findet ſich im 10ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris.) — Walker (The Swiftneſs of ſounds and their reflections on Echoes, in den Philoſ. Transact. N. 247.) — — Vom Mitklingen, oder der Sympathie der Töne: John Willis (A Letter, concerning a new muſical Diſcovery, in dem 12ten B. S. 839 der Philoſ. Transact. for the Year 1677. Dieſe, damahls neue Entdeckung betrift das Mitklingen gleichgeſtimmter Töne, welches unter der Benennung der Sympathie der Töne bekannt iſt.) — Romieu (Nouv. Decouvertes des Sons harmon. graves, dont la réſonnance eſt très ſenſible dans les accords des In-

ſtrumens à vent, in der Aſſemblée publ. de la Soc. des Sciences de Montpellier, 1751. 8.) — J. Bapt. Rameau (Lettre aux Philoſophes, in den Mem. de Trevoux, vom Jahre 1762. S. 465.) — Obſervat. ſur les principes d'où Mr. Rameau fait deſcendre les deux accords parfaits, im Journ. des Scav. v. J. 1769. S. 112. — Dom. Teſta (De la reſonnance des corps ſonores, in dem 3ten Bd. S. 167. des Rec. des Pieces inter. concern. les Antiquités, les beaux Arts etc. Par. 1788. 8. aus dem Ital. überſetzt.) — — Von der Beſtimmung eines unwandelbaren Tones: Denis Dodart (Sur la determination d'un Son fixe, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1700. S. 131.) — Vict. Franc. Stancarius (De Sono fixo inveniendo, ſ. Mattheſ. Forſchendes Orcheſter S. 369. Anm. a.) — — Von akuſtiſchen Phänomenen: Mar. Merſenne Cogitata phyſico-mathem. . . . de hydraulico-pneumat. phoenom. de Muſica theoret. et pract. Par. 1644. 4. — Casp. Schott (Mechanica hydraulico-pneumatica, Herbip. 1657. 4.) Auch kommen noch mancherley hieher gehörige muſikal. Dinge in ſ. Curſ. mathem. Herbip. 1661. Bamb. 1677. f. in ſ. Organ. mathem. Herbip. 1668. f. und in ſ. Magia univ. nat. et artis, ebend. 1676. 4. vor.) — Athan. Kircher (Phonurgia nova, ſ. Conjugium mechanico-phyſic. artis et naturae . . . qua univerſa Sonor. natura, proprietas, vires effectuumque prodigioſor. cauſae . . . enucleantur . . . . Campid. 1673. f. mit Kpf. Deutſch, von Agatho Carione, mit dem Titel: Neue Hall und Thonkunſt . . . Nördl. 1684. f.) — Theod. Kirchmaier (Schediasma phyſic. de viribus mirandis Toni conſoni, Viteb. 1672. 4.) — Dan. G. Morhof (De Scypho vitreo per certum humanae vocis ſonum fracto, Diſſert. Kil. 1662. 1682. 4.) — Gottfr. Dav. Mayer (Epiſtola, Cenſur. in Actis Erud. Lipſ. Annı 1712. M. Auguſti, de obſervat. Soni cujusdam in pariete dubii inviſibilis automati diſcut. Lipſ. 1712. 4.) — —

Von der mathematiſchen Klanglehre: Jac. Faber (Muſica Lib. IV. demonſtrata, Par. 1496. 1514. 1521. 4. Lib. VII. demonſtr. 1522. 4. Der Innhalt des Werkes, in den erſten Ausl. iſt in J. N. Forkels Litterat. der Muſik, S. 242 zu finden. Ob die letzte Auflage wirklich aus 3 Büchern mehr beſteht, oder der Innhalt nur anders abgetheilt iſt, weis ich nicht mit Gewisheit zu ſagen, da ich ſie nicht ſelbſt geſehen.) — Muſica ſpeculativa, Baſ. 1508. 8. — Piet. Mar. Bonini (Acutiſſ. obſervat. nobiliſſ. diſciplinar. omnium Muſices, Flor. 1520. 8.) — Lud. Fogliani Muſica theoretica, ... in qua quam plures de harmonicis Intervallis, non prius tentatae continentur ſpeculationes, Ven. 1529. f.) — Willh. Poſtel (Tabul. in Muſic. theoret. Par. 1552. 4.) — Joh. Lippius (1) Themata muſica, Jen. 1610. 4. beſtehen aus drey zu Wittenberg gehaltenen Diſputationen. 2) Them. fontem omnium errantium Muſicor. operantis, Ien. 1611. 4. 3) Brevicul. error. muſicor. vet. et recentior. ebend. 1611. 4. 4) Synopſis Muſ. novae omnino verae, atque method. univerſae, in omnis Sophiae praeguſtum παρέργως invent. diſputatae et prop. omnibus Philomuſis, Arg. 1612. 8. und in der Philoſ. verae ac ſinc. Praepar. Erphord. 1614. 12.) — Heinr. Baryphonus oder Grabſtimm (Plejades muſicae, quae . . . praec. Quaeſt. muſic. diſcutiunt, et omnia, quae ad Theor. pertinent, et Melopoeiae plurimum inſerviunt ex veris fundamentis mathemat. exſtructa, Theoremat. ſeptenis proponunt, exemplis illuſtrant . . . Halb. 1615. 8. verm. Magd. 1630. 8. Die erſte Pleiade enthält 7 muſikal. Fragen, die zweyte handelt de ſeptem num. harm. radical. per Theor. ſeptem; die dritte enthält

ſepr.

ſept. proport. logiſticas, die vierte Conſon. ſept. per ſept. theoremata, die fünfte Diſſon. ſept. per ſept. theoremata, die ſechſte de ſeptem conſonantiar. progreſſion. in ſept. conſonantias; die ſiebente de ſept. conſonantiar. ad Monochord. applicat.) — Ren. Carteſius (Muſic. Compend. Amſtel. 1618. 4. 1656. 4. Traj. ad Rh. 1650. 4. Frzſ. von Nic. Joſ. Poiſſon, Par. 1668. 4. Engl. von W. Brounker, Lond. 1653. 4. Der Verf. war der erſte, welcher die große Terz unter die vollkommenen Conſonanzen aufnahm. Auch von ſ. Briefen, Lond. 1668. 4. ſind viele muſikal. Innhaltes.) — Gal. Galilei (Diſc. et demonſtrat. matematiche, Fir. 1635. und im 2ten Bd. ſ. Opere, Bol. 1655. 4. S. 74 u. f.) — G. Böhm (Propoſit. mathemat. muſurgicae Prag. 1650.) — P. Gaſſendi (Manuductio ad Theoriam, ſ. part. ſpeculativ. Muſic. im 5ten Bd. ſ. W. Lyon 1655. f. Die 4 Kap. dieſes Aufſ. handeln, De proport. univerſe, et quatenus ad Harm. conferunt; de conſonant. earumque partibus ad ſuas proport. relatis; de generibus Muſicae und de Tonis ſ. modis Cantus.) — Jacq. de Billy (De proport. harmonica, Par. 1658. 4.) — Dyrck Rembranz van Nierop (Wiskonſtige Muſica, vertoonende de Oorſaeke van't geluyt, de redens der Zanghtoonen telkonſtigh uytgereeckent, ende het maken en ſtellen der Speeltuygen . . . Amſt. 1659. 8.) — Joh. Wolf. Kentſch (Diſſert. ex Mathem. de Muſica, Vit. 1661. 4.) — Otto Gibelius (Propoſit. (3) mathem. muſicae, d. i. Muſikal. Aufg. aus der Matheſi demonſtrirt, Minden a. d. W. 1666. 4.) — Lemme Roſi (Siſtema muſico, ovvero Muſica ſpecul. dove ſi ſpiegano i più celebri Siſtemi di tutti tre generi, Perug. 1666. f. 1669. 4.) — Th. Salmon (A Propoſal to perform Muſik in perfect and mathematical Proport. Lond. 1688. 4.) — Joſ. Sauveur (1) Syſtème gen. des Intervalles des Sons et ſon applicat. à tous les Syſtemes et à tous les Inſtrum. de Muſique, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1701. S. 297. 2) Applicat. des ſons harm. à la compoſ. des Jeux d'orgues, ebend. vom Jahre 1702. S. 308. 3) Methode générale pour former le ſyſtème tempéré de Muſique, et du choix de celui qu'on doit ſuivre, ebend. v. J. 1707. S. 203. 4) Table gen. des Syſtèmes temp. de Muſique, ebend. v. 1711. S. 309. 5) Rapport des ſons de cordes d'Inſtrum. de Muſ. aux flêches des cordes; et nouv. determination des ſons fixes, ebend. v. J. 1713. S. 324. welche in deſſelben Principes d'Acouſtique et de Muſique, Par. 4. geſammelt ſind. Der Verf. gebraucht zuerſt das Wort Akuſtik, und hat durch ſ. Unterſuchungen ſo wohl die phyſikal. als mathemat. Klanglehre, um vieles weiter gebracht.) — Dethlev Cluver (In den Obſervat. hebdomad. Anni 1707. S. 105 findet ſich ein Aufſ. von ihm über die muſikal. Intervallen oder über ein mathematiſch, muſikaliſches Syſtem, welches beweiſt, daß der Verf. nicht viel von der Sache verſtanden hat.) — Conr. Henfling (Specim. de novo ſuo Syſtem. Muſico, in dem 3ten Th. des erſten Bds. der Miſcell. Berolin. S. 265, frzſ. in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1711. S. 79. Der Verf. ſchlug darin eine andre Benennung der Intervallen vor, und wollte die Octave in 50 Theile theilen.) — Leonh. Euler (1) Tentam. novae Theor. Muſic. ex certiſſ. Harmoniae princ. dilucide expoſ. Petrop. 1729. 4. 1739. 4. Das Werk iſt in 14 Kap. abgetheilt, welche de ſono et auditu; de ſuavitat. et princip. Harmoniae; de Muſ. in genere; de conſonantiis; de conſonantiar. ſucceſſione; de ſeriebus conſonantiarum; de varior. intervall. receptis appellationibus; de generibus muſicis; de gen. diaton. chromatico; de aliis magis compoſitis gener. muſicis; de conſonant. in gen. diaton.

chromatico; de modis et ſyſtem. in gen. diat. chromatico; de rat. compoſit. in dato modo et ſyſtemate; de modor. et ſyſtem. permutatione handeln. Eine ausführl. Anzeige findet ſich im 3ten Bd. S. 61. 305 und 359 der Mitzlerſchen Bibl. und eine Beurtheilung in Mattheſons Plus ultra. Auch gehören noch G. Andr. Sorgens Anmerkungen . . im 4ten Jahrg. S. 269 von Hillers wöchentl. Nachrichten hieher. 2) In eben dieſes Verf. Lettres à une Princeſſe allemande, Pet. 1768. 8. 3 B. kommen verſchiedene hieher gehörige Briefe vor, welche, einzeln, Deutſch, im 4ten Jahrg. S. 237 u. f. der Wöchentl. Nachricht zu finden ſind.) — Rob. Smith (Harmonics or the Philoſophy of muſical ſounds 1748. Ein Poſtſcript dazu erſchien 1760. 8. Ein gründl. Beurtheilung des Werkes findet ſich in Mattheſons Plus ultra.) — Arithmetique de Muſique, ou Eſſai qui a pour objet div. eſpeces de calcul des intervalles; le developpement de pluſieurs ſyſtemes des ſons de la Muſique, des experiences pour aider à diſcerner quel eſt le veritable, c'eſt-à-dire celui de la voix; la deſcription de celui qu'on ſuppoſe l'être ſur quelques inſtrumens . . . , Par. 1754. 8. — Gallimard (La Theorie du Son applicable à la Muſique, où l'on demontre dans une exacte preciſion, les rapports et tous les Intervalles diaton. et chromat. de la Gamme, Par. 1754. 8.) — Friedr. Chriſtph. Oettinger (Die Eulerſche und Frickiſche Philoſophie über die Muſik, Neuwied 1761. 8.) — Vallotti (Della ſcienza teor. et prat. della moderna Muſica, Pad. 1779. 4.) — Salvad. Bertezen (Principj di Muſica, Rom. 1780. 12.) — Giuſ. Pizzati (La Scienza de' Suoni e dell' Armonia, diretta ſpecialmente a render ragione de' Fenomeni ed a conoſcer la natura e le leggi della medeſima . . . Ven. 1782. f. mit 49 Kpfrn. worauf die Beyſpiele geſtochen ſind.) — Franc. Gori Pannilini von Sienna (Eine Lettera von ihm über das vorher gehende Werk findet ſich im 48ten Bd. S. 3 u. f. des Giorn. de' Letterati.) — Aleſſ. Barca (Introd. ad una nuova Teoria di Muſica, Memor. prima . . . im 1ten Bd. der Saggi ſcient. e letterar. dell' Acad. di Padova 1786. 4. Der Aufſatz handelt im 2 Kap. dell' Armonia conſonante, e delle conſonanze come fenomeno, und della ſemplicità delle ragioni delle conſonanze, come principio dell' Armonia conſonante e delle conſonanze.) — —

Mit Rückſicht auf die Natur und den Bau der verſchiedenen Inſtrumente, handelt vom Klange: Louis Carre (Theorie gen. du Son, ſur les differens accords de la Muſique et ſur le Monocorde in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1704. und De la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs Sons les accords de la Muſique, in den Memoires eben dieſer Akademie v. J. 1709. S. 47 u. f. — —

Das, von H. Sulzer angeführte, franzöſiſche Werk des H. Jamard (ſ. den Art. Harmonie, S. 478. a) iſt eine weitere Entwickelung der Theorie de la Muſique p. Mr. Balière, Rouen 1764. 4.

Uebrigens kommt die Lehre vom Klange, natürlicher Weiſe, in mehrern, von der Theorie der Muſik überhaupt handelnden Werken, als in des P. M. Merſenne Harmonicor. Lib. XII. . . . Lut. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. (wo die vier erſten Bücher de natura et proprietat. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corporibus ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis, ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſonis ſ. Conſonantiis überſchrieben ſind) u. a. m. vor.

Klang.

(Redende Künste.)

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äußern Sinnen empfindbar werden: eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit kräftiger als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Auge *). Wir betrachten hier den Klang, oder Schall, blos in sofern er ein Mittel ist einzele Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittelst des Gehörs mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß zu diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen **). Hier zeiget sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in sofern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aesthetische einschränken.

Man bedenke, wie schwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir sie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreyerley Art äußern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang; in Absicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des leidenschaftlichen Ausdruks vor.

Der Endzwek der Beredsamkeit und Dichtkunst erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erwekt Aufmerksamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fortdauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyen, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerksamkeit ihre Würkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen: viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Mund, weder zu tief in

*) S. Art. Gesang, II Th. S. 370.

**) Wem daran gelegen ist, alles, was hier und da von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sinne, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angestellt habe. Auch wird man in Herrn Herders Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preis bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprache einzeler Worte dem Gesange kommt, je stärker sind sie.

Die zweyte Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen Sylben gut von einander abstechen, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Mensch, der sie zum erstenmal höret, nachsprechen, oder schreiben könnte: diese sind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenschaften, so hat es auch schon das Wichtigste in Absicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol auch in manchen Fällen das leichte Aussprechen noch von andern Eigenschaften herkommen. Der Buchstaben R hat, als ein Mitlauter, den stärksten Klang, ist auch deutlich, aber doch schwer auszusprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuschwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieses scheinen also die Grundsätze zu seyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum ästhetischen Gebrauch verbessert werden müssen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Despotismus des Gebrauchs unterworfen: so würde es wol der Mühe werth seyn, eigene Veranstaltungen für die Verbesserung derselben, in Absicht auf den guten Klang der Wörter, zu machen. Sollte es inzwischen irgend einer deutschen Academie gelingen, Ansehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten; so könnte sie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen stiften. Aber der Gebrauch ist ein schnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müssen die Verbesserung des Wolklanges der Sprache von Schriftstellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeiget sich die Wichtigkeit blos ergötzender und belustigender Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, wenn die Verfasser vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie sind die besten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung sie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, so schätzbar müssen sie der Nation wegen dieses Nebennutzens seyn. Einem blos ergötzenden Schriftsteller liegt ob, mit äußerster Sorgfalt wolklingend zu schreiben, weil darin sein Hauptverdienst besteht. So ist so gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und sich dem äußerst mühsamen Geschäfft, den höchsten Wolklang zu suchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch sie in einer ihrer schätzbarsten Eigenschaften gewinnet.

Hier ist, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rükficht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anstatt einheimischer Wörter, nicht nur erlaubt, sondern verdienstlich sey. Haben wir für gewisse nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von schlechtem Klang, und ist ihnen gar nicht aufzuhelfen, so sollte man sie, so oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauschen, und sie blos der gemeinen Rede überlassen. So möchte ichs, um ein Beyspiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauscht würde; und so könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin ist Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit seinem Beyspiel vorgegangen.

Gut würde es auch seyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geschmaks der Nation

ankündigen, besondere Aufmerksamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was sie hierüber bemerken, anzeigten. Unsre Sprache ist darin noch großer Verbesserung fähig. Man sollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglassung, oder Aendrung irgend eines Buchstabens verbessern, nicht tadeln, noch sie einer Uebertretung der grammatischen Regeln beschuldigen, sondern ihnen vielmehr Dank dafür wissen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache so wolklingend gemacht, als sonst keine neuere Sprache ist. In Deutschland würde der eines kritischen Verbrechens schuldig erklärt werden, der sich unterstünde mit einem deutschen Worte eine solche Veränderung vorzunehmen, als die ist, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anstatt Flamma, Flume, gesetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, so kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewissen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unsre Sprache in diesem Stük am meisten zu danken hat, sind unstreitig Klopstok und Ramler. Man hat den letztern sehr ernstlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieser Sache zu untersuchen; aber dieses kann hier gesagt werden, daß ich es für ein sehr verdienstliches Werk halten würde, wenn Herr Ramler gewisse sehr gute Gedichte, die nicht wolklingend genug sind, nach seiner Art umarbeiten, und anstatt schlechter Worte wolklingende nehmen wollte, wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

Klarheit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unsrer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmt und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstande zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Besondre und seine einzele Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes würkt auf mehr als einerley Art so vortheilhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Denn der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang, die Sachen, auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können: so werden wir dadurch in merkliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen allein jeder Gegenstand des Geschmaks, den uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Haupttheil, der schon für sich eine bestimmte Würkung thun soll, muß, wo nicht wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in sofern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders,

sonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Trümmern anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horazische Maxime, ut pictura poesis, kann auf alle Künste ausgedehnt werden. Also, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt aus dem, was vor ihm liegt, bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählen, das Hauptinteresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Hauptheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen würkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können: Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlasset, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den handelnden Personen, zu der Sache beygetragen? Woher entstund diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemählde vor Augen: so fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonstük, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannten Leidenschaft oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stük allmählig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annimmt; wobey wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindungen sprechen hören. Hat dieses statt, so ist das Concert im Ganzen klar und verständlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerksamkeit eines Liebhabers, ohne hernach sagen zu können, was er vorstellt; was für Empfindungen die Personen dabey geäußert; was für Interesse sie überhaupt und jeder besonders dabey gehabt; durch was für einen Geist getrieben, sie so ausserordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: so lasset uns dreist sagen, dieses Ballet sey unverständlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es ist für den Künstler äußerst wichtig, seinem Werk im Ganzen die höchste mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu sagen: aber wir können nur das Vornehmste kurz anzeigen.

Der

Der Künſtler unterſuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf ſeines Werks gemacht hat, ob er nun einen genau beſtimmten und klaren Begriff von demſelben habe; ob die vor ihm liegenden Theile ſo zuſammenhangen, daß das Ganze, was er vorſtellen will, würklich daraus erwächſt. Will er ſicherer ſeyn, ſich in ſeinem Urtheile nicht zu irren: ſo lege er den Entwurf, ſo kurz gefaßt, als es möglich iſt, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das, was er ſieht, ihm einen hellen und wolbeſtimmten Begriff von dem Werke gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringſte Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menſchen, deutlich kann angezeiget werden, ſo iſt es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächſt befleißige er ſich, ſeinem Plan nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchſtmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu ſind anderswo an die Hand gegeben worden *). Denn beobachte er die Maximen der beſten Anordnung und Gruppirung; inſonderheit wenige große Maſſen, die wol zuſammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe **). Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe nach Maaßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, groſſer, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebenſachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß ſie mehr angezeiget, als ausgeführt ſeyen.

Hat der Künſtler dieſes beobachtet, ſo wird es ſeinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verſtändiger Kenner wird beſtimmt faſſen, was er mit dem ganzen Werk hat ſagen wollen.

*) S. Einfalt, II Th. S. 19 f.
**) S. Anordnung; Gruppe.

Unter den größern Werken der Dichtkunſt hat die Aeneis den höchſten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt ſich ſehr leicht überſehen; und auf welche beſondere Stelle dieſes reichen Gemähldes man ſieht, da erblikt man den Helden, entdekt den Zwek ſeiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach iſt. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und iſt nicht in ſo wenig große Maſſen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelen Gruppen, die keiner größern Maſſe untergeordnet ſind, iſt faſt unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerſchöpfliches, alles umfaſſendes Genie, und Virgil als einen feinen Künſtler. Von unſern deutſchen Epopöen hat der Meßias in dieſem Stük mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat dieſe Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbeſtimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptſache ſey.

In dem Trauerſpiel hat Sophokles wegen der größern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demoſthenes mehr, als Cicero. In Gemählden ſind Raphael und Corregio in dieſem Stük die größten Meiſter, und in der Muſik Händel. In der Baukunſt muß man vorzüglich die Alten zu Muſtern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern italiäniſchen, als die franzöſiſchen Baumeiſter.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch ſie jedem einzeln Theile

zu

zu geben. Der Künstler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er so denkt, einen hellen Ausdruk suchen. Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt: der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hinzusetzen. Nur die hellesten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt und in völligem Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eignen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabey dem zufälligen Genuß dessen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das zielt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabey zu verweilen, sie von mehrern Seiten zu betrachten, sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seiner Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engsten Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermanglung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellesten Köpfen, für den Künstler eine höchstwichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig die, welche sich am langsamsten entwikelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er sagen kann, was es eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was er damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weis, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzele zusammengesetzte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemählde von holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemählde auch in den kleinesten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzele

nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schiket. Nach diesen Verhältnissen muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrükt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken; und der besonderste Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen scheinet, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyspiel zu geben, die Aesopische Fabel, in sofern sie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La difference est grande *).

und wenn man sagt, nach einiger Zeit der Trauer haben sich die verliebtern Vorstellungen von allerhand Art wieder eingefunden: so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier *).

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfalt zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmischt; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen müssen mehr durch allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, ist die Kürze des Ausdruks die schätzbarste Eigenschaft desselben **).

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselbigen Begriffen, in denselben Ausdruk eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wem daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrifft, Versuche zu machen, die Begriffe anders zu stellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler

*) In der Fabel la Jeune Veuve.
**) S. Kürze.

Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruk heraussuchen ließen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Uebung erfodert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen), oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstehen, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden sey, oder in was für einem andern Verhältniß es damit stehe; oder sie erinnern uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzustrengen. An dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stük noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schweren Kunst der Rede ist kaum etwas, worin man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter wäre in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen. Der eigentlichste und bestimmteste Ausdruk ist zur Klarheit allemal der beste. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen, so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit muß Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern können wir, in Ansehung des klaren prosaischen Vortrags, Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten classischen Schriftsteller empfehlen.

(*) Von der Klarheit des Styles handelt ausführlich J. C. Adelung, im 4ten Kap. des 1ten Bds. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 122 der 3ten Ausg.

Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmak und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgends etwas anstößiges, oder nur unschikliches, darin vorkomme *): so muß auch überall, wo man uns Personen vor das Gesichte bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen, einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schiklich seyn.

Um

*) S. Werke der Kunst.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesen Falle befinden sich die steifen und weit herausstehenden Halskragen, womit an einigen Orten Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichsstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmakter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches ekigtes Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellet, und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. der Kopfputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheuren Fischbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannichfaltigen Wendungen geschikt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Personen von Geschmak, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Man schreibet sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gut, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstreitenden Geschmak anzeiget, müssen sie das Uebliche verbessern *).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zwek seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmakte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmakte an die Stelle des blos Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zwek ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäffte, oder die Handlung, darin

*) S. Ueblich.

in ſie begriffen ſind. In der ganzen Welt iſt man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen; und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König mit Krone und Zepter vorſtellte, wie bisweilen von Künſtlern, die außer der Kunſt keinen Verſtand zeigen, geſchehen iſt. Etwas von dieſer Unſchiklichkeit iſt auch aus der ehemaligen Barbarey des Geſchmaks hier und da in Schauſpielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Perſonen in völlig feyerlichem Staat ſieht, da ſie kaum aus dem Bette aufgeſtanden ſind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauſpieler ſollten bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuſchung ſo völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuſchauer ſo anſtößig ſind, daß die ganze Würkung, die ein Drama haben ſollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauſpieler ſcheinen zu glauben, daß in dramatiſchen Stüken von einiger Würde, die Perſonen nie anders, als in gewiſſem Staat erſcheinen können. In der That iſt es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht ſagen, daß man auf der Bühne jemand ſo natürlich im Bette liegen laſſe, wie er es etwa in ſeiner Schlafkammer gewohnt iſt. Aber auch die allergewöhnlichſte Hauskleidung kann mit Anſtändigkeit und Würde verbunden ſeyn; wenn nur der, der dieſe Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken iſt und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteriſtiſch iſt. Darauf hat der Künſtler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler iſt oft in Verlegenheit ſeine Perſonen beſtimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das Charakteriſtiſche der Kleidung ſehr zu ſtatten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, ſogar Farben des Gewandes, beſondere Arten des Schmuks, die völlig charakteriſtiſch ſind, und ſogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz beſondere Verhältniß derſelben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Dieſe muß der Künſtler aus der alten und neuen Geſchichte, und von mehrern Nationen kennen. Aber dieſes ſchlägt ſchon in das Uebliche ein *).

Dem zeichnenden Künſtler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über dieſe Materie ein aufmerkſames Leſen deſſen, was der Herr von Hagedorn über dieſe Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat **). Von der beſondern Behandlung der Kleidung, und der Kunſt ſie gut zu legen und zu falten, iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden †).

Von der Bekleidung in der Mahlerey (von der Wahl der Draperie und den Farben derſelben) handeln, unter mehrern, de Piles in den Elem. de la Peint. Oeuv. Bd. 2. S. 81 u. f. — Richardſon in dem Traité de la Peint. Bd. 1. S. 155 u. f. — Laireſſe in dem 5ten Kap. des 3ten Buches ſ. großen Mahlerbuches, B. 2. S. 32 u. f. — Lomazzo, im 56ten Kap. des 6ten Buches S. 454 des Trattato dell'arte della pittura, Mil. 1585. 4. — Hagedorn, in ſ. Betrachtungen I. 237 u. f. — u. a. m. S. übrigens den Art. Gewänder.

Klein.

(Schöne Künſte.)

Man hat in der Theorie der ſchönen Künſte zwey Arten des Kleinen zu betrach-

*) S. Ueblich.

**) Betrachtung über die Mahlerey, II Buch 1 Abſchn. im 16 und 17 Cap.

†) S. Gewand.

trachten: die eine ist ihrem Zwek zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verstandes kommen geringschätzige, jedem, auch nur halbklugen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfündigkeiten, sophistische Urtheile und Witz, der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühsame und doch nichts bedeutende Gemählde, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle difficiles nugae. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweifenden Herzen kommen kindische Bewundrung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, die alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowol in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyspiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen; und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. An mehrern Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfodert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das Beste thut, so müssen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschen, bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinesten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit den Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein oder groß ist. Dadurch muß er zu einer solchen Kenntniß seiner selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anklebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cicero übersehen hat, da er nur von zwey Arten spricht *). Der einen

*) Pulchritudinis duo sunt genera, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem Offic. L. I.

Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken, weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheiten beygelegt, damit es uns desto sicherer reize; aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist blos Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

Zu dieser Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den würksamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst rechnen wir hieher, das was die anakreontische Art unschuldiges hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtstüke, artige Landschaften, Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles blos Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von eben diesem Charakter; in der Baukunst alles, was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es, anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrüke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Besänftigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit, ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche sanfte, unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang besänftiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmaks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmak, eine für jeden sanften Eindruk empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte, nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewesen seyn ein Gemählde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstük zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beyspiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu roh sey; aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Hagedorn hat fürtreffliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewie-

beweisen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunstrichter über diese neue Proben des feinern deutschen Witzes empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth beygelegt, daß es scheinet, sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht gescheuet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einen guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glüklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit unsrer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir als unsre Lehrer und Väter; jene lieben wir als unsre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleis und den feinesten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man beym Großen übersieht. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden Fleis der holländischen Mahler für das Kleine zum Muster nehmen.

Knauff *). Capiteel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentliche Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beyspiele gegeben haben **), so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste anfangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die meisten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung, der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzen zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben †).

Darum findet man in den ältesten ägyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten

*) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kömmt sie von dem niedersächsischen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachsenes Stück Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Baustammes ausgewachsene knotige Verdikung desselben vor.

**) S. Gebälk.

†) S. Ganz.

roheſten Verſuchen der nordiſchen Völker, und in den Gebäuden der Chineſer, denen die griechiſche Baukunſt völlig unbekannt geblieben iſt, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberſte Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte, hat natürlicher Weiſe den Urſprung, daß man, um den Knauff vor der Näſſe zu verwahren, und dem Unterbalken eine feſtere Lage zu geben, ein viereckigtes Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geſchmak in der Baukunſt einzuführen, iſt der blos knotige oder beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entſtunden verſchiedene Formen und Größen deſſelben; und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, ſetzten einige Formen und Verhältniſſe derſelben feſt, und eigneten jeder Art der Säule, oder der ſogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthiſchen, joniſchen und doriſchen Knauff; dieſen wurden hernach der toſcaniſche und der römiſche, oder zuſammengeſetzte, (denn er iſt aus Vereinigung des corinthiſchen und römiſchen entſtanden,) beygefüget. Alſo ſind in der heutigen Baukunſt fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, deſſen Form, Größe und Verhältniß der Theile in ſoferne feſt geſetzt ſind, daß man ſie auch bey den verſchiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeiſter für ſich daran macht, erkennen kann. Jeder iſt in dem beſondern Artikel unter ſeinem Namen näher beſchrieben worden. Unſer deutſcher Baumeiſter Goldmann, einer der verſtändigſten und ſcharfſinnigſten Männer in dieſer Kunſt, der ſeine Vorſchriften überall aus guten Grundſätzen hergeleitet hat, ſetzet zweyerley Größen für die verſchiedenen Arten des Knauffs feſte. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber 2½ Model.

Knoten.

(Schöne Künſte.)

In der Kunſtſprache wird dieſes Wort insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen. Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter dieſem Worte alles, was in der Folge der Vorſtellungen über eine Sache, eine ſolche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander ſtreitenden Gedanken bewürkt, wodurch die Vorſtellung lebhafter und intereſſanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber ſich entwikelt. Bey unſern Vorſtellungen über geſchehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Unterſuchungen, können die Begriffe ſo auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art, wie ſie auf einander folgen, oder auf die Quellen, woraus ſie entſpringen, Acht zu geben. Alsdenn flieſſen unſre Gedanken, wie ein ſanfter durch nichts aufgehaltener Strohm ſtille fort. Die Vorſtellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet ſich hingegen in der Folge der Vorſtellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerkſam macht; wobey wir gleichſam ſtille ſtehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte, zu ver-

*) S. Ordnung.

vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das Folgende entstehen wird: da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken sich zusammen drängen und gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschafft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hindernisse aufstoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfordern, um sich aus denselben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die würkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewürken. Ein solcher Knoten bewürkt in den bey den Sachen interessirten Personen eine neue bisweilen außerordentliche Austrengung der Kräfte; bey denen aber, die blos Zeugen oder Zuschauer dabey sind, reizet er die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Würkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an, ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst genießen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Acht zu geben: auf die Natur des Knotens, auf seine Knüpfung, und auf die Entwiklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Acht geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpfet, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hiehr; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter diese Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewürkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hindernissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der würkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen

Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares: aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegne Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfodert die Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in sofern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerste Freygebigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns interessant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreitender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen, daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Außerordentliches; aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwiklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheinet keine Verwiklung zu seyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer solchen Wuth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursache finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen und bis zu dem entsetzlichsten Uebermaaß wachsen zu lassen, der die Würkung desselben begreiflich macht. Das größte Beyspiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hasse seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewürkung des Ausganges der Handlung, sondern darin, daß eine gemein scheinende Sache als die größte und wichtigste aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Bey Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst, und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug: aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und interessanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkei-

rigkeiten, und erfodert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abscheu vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetisch und affektvoll zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren besonderen Knoten von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus interessant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle würkende Ursachen, es sey daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine sind; sie müssen keine große Hinderung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Würkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntniß des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolget. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beyspiele, zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beyspiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelösten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebieterischen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äußerst hitzigen, trotzigen und höchsteigensinnigen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweyung entstehet aus einer natürlichen Veranlassung, wird, dem Charakter der Personen gemäß, auf das äußerste getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget sich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeußerste: aber die Gefahr wird immer größer; jedermann erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Aussöhnung anwendet. Man hat das Aeußerste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe; und wie sollen sie sich nun heraushelfen? Hier scheint der Knoten unauflöslich.

Aber nun fängt er an sich zu entwikeln, und auf eine sehr natürliche und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trozig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubniß, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeußerste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Rache gespannt; und itzt macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschützers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in den Streit zurüke, und ihm gelinget es itzt, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller würkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und Gemüthskräfte in völlige Würkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man siehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle würkende und gegenwürkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hindernissen herkommt, zeiget sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je stärker strenget er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man oft dem stark verwundenen Knoten die glänzendsten Würkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entstehet, und sich auch so auflöset, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher göttlicher Befehl, ein Orakelspruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwiklung und Auflösung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranstaltung der Allmacht war, sich durch Wun-

der-

derwerke hätten heben lassen; aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt ist. In dieser Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menschlichen Geschlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst, und andre wußte der Dichter auf eine höchst natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entsetzlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelöst. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und erstaunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verursachet. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung, eine Nation ruchloser Riesen, der Noachiden ärgste Feinde, durch Schreken zu zwingen, das schwerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpfet und wieder auflöset. Nach der ganzen Lage der Sachen war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgesondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundrungswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien so natürlich gemacht hätte.

Beyspiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu außerordentlichen Entschließungen zu bringen, finden wir im Meßias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Geßner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmähligen Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schwer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdeken. Eine außerordentliche Entschließung, die nicht außerordentliche Veranlassung hat, nicht durch einen großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Würkung.

Man

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlornen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheinet immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.

Von Knüpfung und Lösung des Knotens in dramatischen Werken, handeln, unter mehrern, Aristoteles, im 18ten Kap. der Poetik. — Aubignac, im 8ten und 9ten Kap. des 2ten Buches s. Prat. du Theatre (De la preparation des incidens und du denouement.) — Cailhava, im 8ten Kap. des 1ten Bandes seiner Art de la Comedie, S. 165 u. f. — Diderot, hinter dem Hausvater S. 189 u. f. d. deutschen Uebers. 2te Aufl. u. an a. St. m. — — Von dem Knoten und seiner Auflösung im epischen Gedicht: Le Bossu, im 13ten-15ten Kap. des 2ten Buches s. Traité du P. Epique, S. 149 u. f. Ausg. von 1693.

Kopfstellung.

(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menschen muß entdeken, daß gar oft nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewissesten und nachdrüklichsten durch die Kopfstellung ausgedrükt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann schon aus seiner Kopfstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigste Theil, aber auch zugleich gewiß der schwerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopfstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie desselben nothwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner, der in diesem Stük vorzüglich geschikt seyn soll, muß ein äußerst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprache der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Würkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er außerdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner: so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowol nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehrern Orten dieses Werks gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein

beständ-

beſtändig zur ſchärfſten Beobachtung geſtimmtes Auge haben müſſe. Je mehr Menſchen er zu ſehen Gelegenheit hat, je empfindſamer dieſe Menſchen ſind, und je beſtimmter ihr Charakter iſt, je mehr wird er auch über dieſen Theil beobachten können. Am vorzüglichſten ſind die Gelegenheiten, bey öffentlichen Verſammlungen aus der Menge der Menſchen diejenigen beſonders auszuſuchen, die dabey das meiſte empfinden. Insgemein trifft es ſich da, daß man ſie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfſtellung lebhaft genug in die Phantaſie zu faſſen, oder ſogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit ſein Auge zu üben, als in der Academie, oder in ſeinem Cabinet. Wer ſich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret ſich. Ein Kopf, der nach einer vorgeſchriebenen Stellung ſich halten ſoll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menſchen frey ſehen, wo ſie nicht vermuthen, daß ſie beobachtet werden, und wo ſie ſelbſt ſich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlaſſen.

Mit dieſem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der beſten Antiken verbunden werden; weil die Alten beſonders auch in dieſem Theile bewunderungswürdig ſind. Unter den Neuern aber müſſen vorzüglich Raphael, und für das Reizende und Sanftleidenſchaftliche in den Kopfſtellungen Guido, ſtudirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Berichte des Plinius hat ein gewiſſer Cimon von Cleonä zuerſt dieſen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet *).

*) Cimon Cleonaeus catagrapha invenit; hoc eſt obliquas imagines et varie formare vultus: reſpicientes, ſuſpicientes, deſpicientesque Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 8.

Kraft.

(Schöne Künſte.)

Wir ſchreiben jedem Gegenſtand des Geſchmaks eine äſthetiſche Kraft zu, in ſofern er vermögend iſt eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geſchmak und Geruch iſt, das iſt die äſthetiſche Kraft in den Gegenſtänden, die die Künſte den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne ſchön bemahlter Himmel hat die Kraft ein ſanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Alſo ſind die verſchiedenen äſthetiſchen Kräfte die Mittel, die der Künſtler braucht auf die Gemüther zu würken; und nichts iſt ihm nöthiger, als die Kenntniß dieſer Kräfte, die den Gegenſtänden, die er uns vorlegt, eigen ſind.

Aus dem, was ſchon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden iſt *), erhellet, daß der Gegenſtand eine äſthetiſche Kraft hat, wenn er vermögend iſt unſre Aufmerkſamkeit von der Betrachtung ſeiner Beſchaffenheit abzulenken und ſie auf die Würkung zu richten, die der Gegenſtand auf uns, vornehmlich auf unſern innern Zuſtand macht.

Dieſe Kraft kommt entweder von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, und ſeinem unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unſrer Vorſtellungskraft, oder ſie beruhet nur auf zufälligen Umſtänden. So haben die meiſten Speiſen einen unveränderlichen natürlichen Geſchmak der ſie uns angenehm macht; hingegen hat das Waſſer gar keinen Geſchmak; aber bey merklichem Durſt iſt

*) S. Begeiſterung I Th. S. 350 f. und Empfindung II Th. S. 54.

ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentliche, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufällige Umstände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, interessant machen können. Die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das Neue, das Unerwartete, das Außerordentliche, das Große, und das Wunderbare. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung seyn: sie entstehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Würkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmak, oder unsre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen soll, muß das Gegentheil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden; und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmak, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurüktreibende Kräfte zuschreiben.

Die gute Würkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurükstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschrekt werden; und die genaue Kenntniß dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also Vollkommenheit. Wir haben der Entwiklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewiedmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle, außer dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich am gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmaks entdeken, in uns würken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören, durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen sehen läßt, so sind wir damit zufrieden. Aber ein gröserer und unerwarteter Grad dieser Eigenschaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, sondern erhöhet, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu übersehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen: so werden wir durch ein hinlängliches, obschon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget; aber besonderes Ergötzen und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher

Klar-

Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wolgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieses zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkenntniß, welche die schönen Künste behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, damit uns nichts anstößig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkele, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Gegenstände durch vorstechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerste Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von den übrigen unterscheiden. Alsdenn können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns würke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit ist eigentlich das, worauf die Künste in Gegenständen der Erkenntniß zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den blos gemeinen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmaks das Vollkommene außer dem besondern unmittelbaren Zwek, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unserm Interesse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunst einen von seinem Inhalt selbst unabhänglichen Werth haben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Erkenntniß in den Werken des Geschmaks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die vorzüglichste scheinet. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig; vor allen Dingen aber muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmak am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter diesem Namen verstehen, ist an seinem Orte nachzusehen *). Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkenntniß, und erwekt unmittelbar und auf eine fast unerklärliche Weise Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichts und des Gehörs, es sey daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit oder Raum, ist; weil in der Anordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung

*) S. Schön.

lung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet seyn, daß sie dadurch allein schon gefällt.

Das Schöne würkt auch in dem gemeinesten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowol im Ganzen, als in ihren einzelen Theilen, sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes Werk sowol im Ganzen, als in einzelen Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zweks, den es in Absicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Würkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es ist doch dem Zwek der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmaks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles, was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erweket, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wovor der Künstler uns Abscheu erweken will, muß sich, dem Aeußerlichen nach, in einer Gestalt zeigen, die unser Auge anloket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, so würde der Künstler seines Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden: nicht daß ihm seine innere Häßlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist es kennen zu lernen, nichts abschrekendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äußerste Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzwek der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt also zuerst ein Wolgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Würkung der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeineste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Würkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinere. Man kann ohne feinen Geschmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmak ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmak ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glüklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die blos angenehmen Werke der schönen Künste, die

die einen an ſich gleichgültigen Stoff ſchön bearbeitet darſtellen, ſchon ſchätzbar. Nur muß man ſie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an ſich wichtiger Stoff ſchön behandelt wird, nicht in einen Rang ſetzen. Ein ſchöner geſellſchaftlicher Tanz iſt immer etwas artiges, und es kann ſeinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geſchmak verbundene Luſtbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Muſik begleiteten Aufzuges beylegen; und das ſchönſte Blumenſtük eines de Heem muß nicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde Raphaels in eine Linie geſetzt werden.

Die dritte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem Guten. In dieſen Begriff ſchließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich beſitzen, in ſofern es ein Mittel iſt, das uns in den Stand ſetzet, die Abſichten der Natur zu erfüllen, und unſre wahren Bedürfniſſe zu befriedigen; oder alles, was unſer inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß würkſam zu ſeyn, befördert. Es läßt ſich ohne Weitläuftigkeit einſehen, daß die wichtigſten Güter des Menſchen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte beſtehen; was von außen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieſer Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenſte Menſch iſt ohne Zweifel der Menſch von den höchſten Gaben des Geiſtes und Herzens. Alles was dieſe Gaben erhöhet, oder ſtärket, muß als weſentlich gut angeſehen werden; und was von außen die Würkſamkeit dieſer innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut, wenn es gleich ſonſt gleichgültig wäre.

In den ſchönen Künſten zeiget ſich das Gute durch die Schilderungen der Geſinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menſchen, und in allem dem, was ſich darauf beziehet: das Gefühl unſrer innerlichen Kraft und Würkſamkeit macht uns ſehr aufmerkſam auf alles, was ſie reizet. Darum intereſſirt uns auch in den Werken der ſchönen Künſte nichts mehr als die Gegenſtände, durch welche das Gefühl des Guten oder Böſen rege gemacht wird. Aus welchem Geſichtspunkt man immer die Künſte betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böſe der intereſſanteſte Stoff derſelben ſey. Selbſt Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute intereſſant. Das Gute bewürkt die antreibenden, und das Böſe die zurüktreibenden Kräfte; und je mehr wir dieſe Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Böſen üben, je mehr ſtärken ſie ſich.

Dadurch alſo werden die ſchönen Künſte höchſt wichtig, daß ſie unſre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Böſen in einer ſehr vortheilhaften Würkſamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigſte Kraft dieſer Künſte. Hierüber iſt man ſo durchgehends einig, daß es unnöthig iſt, dieſe Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künſtler vorzüglich beſorgt ſeyn ſoll, dieſe Art der Kraft in ſein Werk zu legen. Die dramatiſche und die epiſche Dichtkunſt können dieſes in dem weiteſten Umfange thun, und ſind deswegen die wichtigſten Zweige der Kunſt. Nach ihnen kommt die lyriſche Gattung, die ſo vorzüglich geſchikt iſt, jede Empfindung des Guten und Böſen rege zu machen. Die Muſik aber dienet hauptſächlich ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper ſehr tief in das Innere der Seele bliken zu laſſen; und die Empfindungen des Guten und Böſen, die ſie dadurch in uns erweken kann,

sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung, die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schwerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieser Gemüthslagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pinsels, kann man beyläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenständen dieser Art, erfodert der Zwek der Künste eine lebhafte Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu vor dem andern entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maaßgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurük, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmak an dem Schönen den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine nothwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verstand allein kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäffte brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmak am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

Kragstein.

(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern oft mit dem französischen Namen Console genennt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu setzende Dinge zu tragen.

Von der ersten Art trifft man bisweilen die großen Kragsteine an jonischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht setzet man sie auch unter die Fensterbänke, oder unter die Gesimse, die von oben den Fenstern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer ist, als die Höhe, so bekommen sie im Französischen den Namen Corbeaux.

In diesen Fällen sind sie als verzierte Köpfe der herausstehenden Balken anzusehen, so wie die Triglyphen am dorischen Fries. Sie werden so bearbeitet, daß sie oben, wo die Last darauf liegt, breit und zum Tragen geschikt, unten aber gegen die Wand zu, schmal auslaufen. Sollen sie recht zierlich seyn, so lasse man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und so wird auch die Aushöhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Außerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden noch Blumen- und Laubwerk daran geschnitzt. Man setzet sie auch inwendig

dig in prächtigen Zimmern an Deckengesimse, die nach Art eines Gebälks gemacht sind, und verguldet sie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo sie zum andern Gebrauch an glatte Wände gesetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Brustbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugespitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geschmak oder Eigensinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Consolen auf tausenderley Art ausschweifen.

(*) Von Krogsteinen handelt, unter mehrern: Blondel, in s. Cours d'Architect. Bd. 1. S. 352. und im 4ten Bde. S. 49 f. Distribution des Maisons de Plaisance. —

Einzele Zeichnungen zu Krogsteinen hat, unter mehrern, der junge Boucher (Consoles avec leurs profils, f. 6 Bl.) herausgegeben.

Kranz.

(Baukunst.)

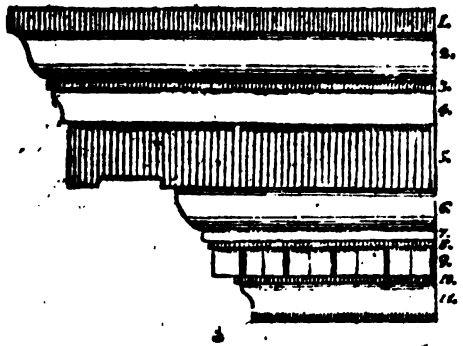
Wird auch bisweilen das Hauptgesims genennt, weil er oft das oberste Gesims ist, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz ist der oberste, am weitesten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket *). Die Baumeister sind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes ansehen. Die beyden untersten Glieder in der nachstehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet sind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber schon zum Kranz gerechnet.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigsten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes betragen; man nimmt sie aber gemeiniglich noch etwas größer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältnisse derselben sind so bestimmt, daß nicht jeder Baumeister darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verschiedenen Ordnungen so genau bestimmt, und jedem seinen besondern Charakter so bezeichnet, als Goldmann.

Nach diesem Baumeister gehören drey Theile wesentlich zum Kranz: der Wulst (in der Fig. mit 6 bezeichnet) *); die Kranzleiste 5; die Rinnleiste 2, mit ihrem Ueberschlag 1. Die Kranzleiste muß nun nothwendig von der Rinnleiste durch kleinere Glieder 3, 4, abgesondert werden; und durch die Beschaffenheit dieser Glieder bezeichnet Goldmann die Kränze der verschiedenen Ordnungen.

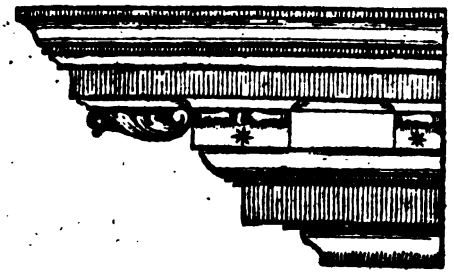
*) S. Gebälk II Th. S. 311. wo das, was zwischen den Linien c f und b g liegt, zum Kranz gehöret.

*) Dieses Glied findet man sonst bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey schönen corinthischen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino stehen, nimmt eine Kehlleiste die Stelle des Wulstes ein.



In dieſes Baumeiſters tuscaniſcher Ordnung iſt das nächſte Glied unter der Rinnleiſte 2, ein Band, und unter dieſem kommt ein Riemlein über der Kranzleiſte. In der doriſchen ſind dieſe Glieder ein Riemlein mit einer Hohlleiſte; in der joniſchen ein Riemlein mit einer Kehlleiſte, wie hier in der Figur 3, 4; in der römiſchen ein Wulſt zwiſchen zwey Riemlein; und in der corinthiſchen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiſte, und unter dieſer ein Stab.

In der vorſtehenden Figur liegt die Kranzleiſte 5 unmittelbar über dem Wulſt 6: aber die meiſten Baumeiſter ſetzen zwiſchen dieſe Glieder Dielen- oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthiſchen Kranz der Branca vorſtellenden Figur bey * * zu ſehen iſt *).



Unter dem Wulſt werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8 **), oder auch Zahnſchnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler ſtehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeiſter binden ſich dabey nicht ſo genau an ihre Regeln und Verhältniſſe der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt ſein Hauptanſehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

(*) Von dem Kranz handelt, unter mehrern, Blondel in ſ. Cours d'Archit. Bd. 1. S. 271 und 327 u. f. —

Einzeln hat Ger. Audran, nach Charmeton, Doux Livres de Corniches, f. 20 Bl. herausgegeben.

*) Es iſt im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk iſt verwieſen worden, anſtatt daß dieſe Figur hätte ſollen angeführt werden.

**) In der erſten Figur.

Kranzleiſte.

(Baukunſt.)

Ein groſſes weſentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der erſten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet iſt. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und iſt etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu ſehen iſt, damit das Waſſer abtröpfe. Dieſes Glied wird insgemein ganz glatt gemacht; doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Fauſtina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daſelbſt im Campo vaccino ſtehen.

Von dem Abtropfen des Waſſers, welches durch dieſes Glied hauptſächlich ſoll befördert werden, hat es vermuthlich den franzöſiſchen Namen Larmier bekommen; und eben daher iſt die Gewohnheit entſtanden, an dem Kinn der Kranzleiſten in der doriſchen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Waſſertropfen nennt.

Kreuzgang.

(Baukunſt.)

Ein bedekter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderſtoſſende Flügel eines groſſen Gebäudes eingeſchloſſen wird. Dergleichen Kreuzgänge ſind faſt allezeit bey alten Klöſtern. Sie können dem Gebäude ein ſchönes Anſehen und auch groſſe Bequemlichkeit geben, da man troken um daſſelbe herum gehen kann. In Rathhäuſern, Börſen und dergleichen Gebäuden, ſollten ſie allezeit angebracht ſeyn, damit ſie bey ſchlechtem Wetter zum Spatzierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenſtellung, oder auf die ſchlechteſte Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. An einigen Orten ſind die Bogen mit Fenſtern beſchloſſen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin ſpatzieren könne. Es iſt nicht wol abzuſehen, warum ſie in neuern Gebäuden ſeltener, als ehedem geſchehen, angebracht werden, da ſie ſowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

Krinnen.

(Baukunſt.)

Schmale halbcylindriſche Vertiefungen des Säulenſtammes, die ſenkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet ſie insgemein auch in Deutſchland mit dem franzöſiſchen Namen Canelüren. Winkelmann nennet ſie unrichtig Streifen*), weil dieſes Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt iſt.

Man findet die Krinnen ſchon an den älteſten doriſchen Säulen, denen ſie anfänglich eigen geweſen zu ſeyn ſcheinen. Man hat ſie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es iſt ein ſeltſamer Einfall des Vitruvius, daß ſie Falten vorſtellen ſollen: da man nicht abſehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand ſollten behangen werden. Sie geben dem Säulenſtamm ein zierliches Anſehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft ſich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreyßig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwiſchen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil ſo breit gelaſſen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften

*) Von der Baukunſt der Alten S. 21.

Theil eines Models bestimmt wird. Man kann die Aushöhlung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiänische Baumeister in dorischer Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen lassen. Auch nicht, wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.

(*) Ausführlichen Unterricht von den Krinnen, giebt, unter andern, Blondel, in s. Cours d'Architecture, Bd. 1. S. 246 u. f.

Kröpfung.

(Baukunst.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht als die übrigen, und folglich eine Art des Kropfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu oft Beyspiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälk über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begehen kann. Denn was ist ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestrekt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen, nur damit es scheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben? Die alten Baumeister aus der guten Zeit waren weit entfernt, solche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaisern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kaiser zu sehen ist; und von diesen schlechten Mustern sind die Verkröpfungen in der neuen Baukunst beybehalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches, Ansehen, weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, sondern alle Augenblike an Eken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kaisers Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schlosses ist, sind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Würkung eines verdorbenen Geschmaks nicht schon längst gehemmt hat.

Kühn.

(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Aeusserungen der Seelenkräfte nichts, das unsre Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden ist. Selbst alsdenn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, versagen wir ihm unsre Hochachtung nicht, wenn

wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns oft nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in sofern sie eine Würkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehöret das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erwekt: zugleich aber hat es noch den höchst schätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden: so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gesinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äußert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwikelten und schweren Umständen viel weiter, als andre; sie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth, Dinge zu versuchen, wo minder scharfdenkende nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gesinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinnesart, entdekt in schweren leidenschaftlichen und sittlichen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen sind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheinet. Diese Kühnheit des Genies hat Pindar besessen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, vor dem sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glüklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Mischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spitzfindigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeiget sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabst Sixtus dem V. aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeiget sich in glüklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beyspiel gegeben hat. Daher entstehen also kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themistokles die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den persischen Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend

Beyspiele in der Ilias, in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Shakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entsteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Mithin gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge besteht, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wolklang angenehmer zu machen.

Also hat ein feinieren Seelen angebohrner Trieb zu sanften Empfindungen, alle Künste veranlasset. Der Hirte, der zuerst seinem Stok, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geschnitzt hat, ist der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schikliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hätte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menschliche Verstand durch wol überlegte Wartung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen gezogen. Es ist mit den Künsten, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen sie eine Nutzbarkeit, die sie höchst wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmesserey, und die Astronomie eine aus bloßer Neugier entstandene Beschäfftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Zuversichtlichkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchsten Zwek suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzwek sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft,

kraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts gröſseres darin entdekt. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunst gebohrner Menschen alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daſs wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tiefsinnige und weitläuftige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdeken. Sie ist die erste Künstlerin; und in ihren wunderbaren Veranstaltungen entdeken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den gröſsten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daſs das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat auſser seiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen blos darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströhmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Liebligkeit gemäſsiget wird. Die Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäfftiger, und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrüke werden in uns würksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge interessant finden; es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte; wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloſsen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse, sondern zu einem feinern Genuſs und zu allmähliger Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glükseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Häſslichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daſs wir es verabscheuen. Was ist zum Glük des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft werden? besonders die selige Vereinigung, wodurch der auch in der gröſsern Gesellschaft noch einzele Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenossin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuſs vergröſsert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich da, wo sie, um

die seligsten Verbindungen zu bewürken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebenswürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingepräget *).

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widrige zurüktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geist erdrükende Dumnheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit eben so eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gelegt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizet uns zum Guten und schrekt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingeprägt hat. Nicht blos darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, sondern daß durch die sanften Eindrüke des Schönen, des Wolgereimten und Schiklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glükseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero scheinet irgendwo *) den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

Auch darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erwekt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsre Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Physiognomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerin der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruk des Abscheues erregt hätte.

In

*) S. Schönheit.

*) De Officiis L. I.

In dieſen Anmerkungen liegt alles, was ſich von dem Weſen, dem Zwek und der Anwendung der ſchönen Künſte ſagen läßt. Ihr Weſen beſteht darin, daß ſie den Gegenſtänden unſrer Vorſtellung ſinnliche Kraft einprägen, ihr Zwek iſt lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben ſie die Erhöhung des Geiſtes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieſer drey Punkte verdient näher beſtimmt und erwogen zu werden.

Daß das Weſen der ſchönen Künſte in Einprägung ſinnlicher Kraft beſtehe, zeiget ſich in jedem Werke der Kunſt, das dieſen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menſchen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? das anhaltende Klingen eines Inſtruments den Namen eines Tonſtüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunſt? Jedes dieſer Dinge wird alsdann von den ſchönen Künſten als ihr Werk angeſehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künſtlers unſre Vorſtellungskraft mit ſinnlichem Reize an ſich loket. Der Geſchichtſchreiber erzählt eine geſchehene Sache nach der Wahrheit, wie ſie ſich zugetragen hat; der Dichter aber ſo, wie er glaubet, daß ſie nach ſeinen Abſichten uns am lebhafteſten rühre. Der gemeine Zeichner ſtellt uns einen ſichtbaren Gegenſtand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber ſo, wie er unſre äußern und innern Sinnen auf das kräftigſte reizet. Wenn der gemeine Menſch die in ihm ſitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äußert: ſo giebt der Tänzer dieſem Gang und dieſen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Alſo bleibet über das Weſen der ſchönen Künſte kein Zweifel übrig.

Eben ſo gewiß beſteht ihr unmittelbarer erſter Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen ſich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorlegen, ſchlechtweg erkennen, oder deutlich faſſen; es ſoll Geiſt und Herz in einige Bewegung ſetzen. Darum bearbeiten ſie jeden Gegenſtand ſo, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meiſten ſchmeichelt. Selbſt da, wo ſie ſchmerzhafte Stacheln in die Seele ſteken wollen, ſchmeicheln ſie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch ſchöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen ſelbſt da, wo ſie unſer Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen ſie uns, uns den Eindrüken der Gegenſtände zu überlaſſen, und bemächtigen ſich alſo aller ſinnlichen Kräfte der Seele. Sie ſind die Sirenen, deren Geſang niemand zu widerſtehen vermag.

Aber dieſe Feßlung der Gemüther iſt noch einem höhern Zweke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der ſchönen Künſte erreicht wird. Ohne dieſe Lenkung zum höhern Zwek wären die Muſen verführeriſche Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblik daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des ſinnlichen Reizes unſerm Geiſt nicht in einer höhern Abſicht gegeben, als uns zu ſchmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß deſſelben zu loken? Wenn ſich kein Menſch unterſteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Abſicht gegeben habe, uns zu quälen: ſo muß man ſich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen blos einen vorübergehenden Kützel zur letzten Abſicht habe. Nur ſchwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würkſamkeit abzielt. Und nur durchaus

leicht-

leichtsinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lokspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlecht wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glükseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannichfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man hört, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmaks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werden. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles flößet dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erwekt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmuk zeigen *). In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundre, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Ueppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurükgekehret sind: so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hattest du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hatte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurüke zu kehren? Ist es nicht offenbar widersprechend

*) S. Baukunst.

sprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geist und in deinem Herzen jeden Eindruk der schönen Künste auslöschen sollen; alsdann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können, sondern hättest dein Faß bis zu der kleinsten und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben konntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewunderungswürdiger Rousseau, hättest den Musen erst alles zurüke geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinste Würkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmak am Schönen nennt, bestehet. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Musen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmak am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchst schätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmak bearbeiteten Boden wachsen können *). Ein Volk, das glüklich seyn

*) S. Geschmak.

soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Gesetze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Nationalcharakter unterstützen, jedem einzelen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, dieser höhern Reiz zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, vermittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder, wenn sie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen, wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen?

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdekten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine

Ent-

Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Musen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem liebenswürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles dessen bringen, was zu ihrer Glükseligkeit nöthig ist.

Also müssen wir die schönen Künste als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit ansehen, die für das Wohlseyn der Menschen sorget. Sie weiß alles, was der Mensch seyn soll; sie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glükseligkeit. Aber die Kräfte, diesen oft steilen Weg zu besteigen, kann sie nicht geben; die schönen Künste machen ihn eben, und bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderstehlich anlokken.

Und dieses sind nicht etwa rednerische Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuschen und wie leichter Nebel verschwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es ist der menschlichen Natur gemäß; der Verstand würkt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit würksam werden, so muß sie in Gestalt des Guten nicht erkannt, sondern empfunden werden; denn nur dieses reizt die Begehrungskräfte. Dieses sahen selbst die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen *). Dennoch war ihre Physiologie *) voll von Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen sollten; und keine andre Sekte war sorgfältiger als diese, die Aussprüche der Vernunft mit ästhetischer Kraft zu beleben. Der rohe Mensch ist blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Wesen: der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerade in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten innern Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben würksam macht.

Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen genißbraucht werden; gleich jenem paradiesischen Baum, tragen sie Früchte des Guten und des Bösen, und ein unüberlegter Genuß derselben kann den Menschen ins Verderben stürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wenn sie nicht unter der beständigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausschweifungen der verliebten, oder politischen, oder religiösen Schwärmereyen, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchsorden und ganzer Völker, was ist er anders, als eine von Vernunft verlassene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, verwöhn-

*) Verbanne die Einbildung, sagt der große Marcus Aurelius, so bist du gerettet. In diesen Worten liegt der ganze Geist der stoischen Philosophie.

*) In der Philosophie der Alten wurde das System der Lehren vom Ursprung, der Regierung und dem endlichen Schikksal der Welt und besonders des Menschen, das, was wir in Deutschland gegenwärtig, mit Ausschluß der Ontologie, die Metaphysik nennen, Physiologie genennt.

wohnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grunde einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.

Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödlichen Gifte, weil die liebenswürdige Gestalt der Tugend auch dem Laster eingeprägt wird. Dann lauft der betrogene Mensch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er seinen Untergang findet. Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen sie von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben diese Politik sie in ihren Verrichtungen einschränken. Schon allein in Rükſicht auf die Vortheile des guten, und den Schaden des schlechten Geschmaks, sollte eine wahrhaftig weise Gesetzgebung keinem Bürger erlauben, durch seine Häuser oder Gärten, wo von außen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unschiklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrscht, den Geschmak seiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künstler sollte erlaubt seyn seine Kunst zu treiben, bis er außer den Proben seiner Kunst, auch Proben von Verstand und rechtschaffenen Gesinnungen gegeben hat *). Es muß dem Gesetzgeber eine wichtige Angelegenheit seyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, sondern jeder sichtbare Gegenstand, selbst aller mechanischen Künste, das Gepräge des guten Geschmaks trage; so wie man dafür sorget, daß nicht nur das Geld, sondern auch die metallenen Geräthschaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiser Regent sorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feste und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, sondern selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der schönen Künste kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeinste und wichtigste Instrument unsrer vornehmsten Verrichtungen, die Sprache, eine besondere Aufmerksamkeit derer, denen die Besorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertraut ist. Es ist einer ganzen Nation höchst nachtheilig, wenn ihre Sprache barbarisch, ungelenkig, zum Ausdruke seiner Empfindungen und scharfsinniger Gedanken ungeschikt ist. Wächst nicht Vernunft und guter Geschmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerade in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemessen wird? Denn im Grunde ist sie nichts anders, als Vernunft und guter Geschmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum sollte denn eine so gar wichtige Sache dem Zufall überlassen oder gar der Verpfuschung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden? Wenn es wahr ist, daß die so berühmte Academie der Vierziger in Paris blos darum gestiftet worden, daß durch die Verbesserung der Sprache der Ruhm der französischen Nation sollte ausgebreitet werden, so hat der Stifter die Sache in dem schwächesten Lichte gesehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen: Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geschmaks für die ganze Nation

*) Einige besondere hieher gehörige Anmerkungen finden sich in dem Artikel Künstler.

tion *). Faſt alle Künſte vereinigen ihre Würkung in den Schauſpielen. Daraus allein könnte das fürtrefflichſte aller Mittel, den Menſchen zu erhöhen, gemacht werden; und doch iſt es an den meiſten Orten gerade das, was Geſchmak und Sitten am meiſten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälſchung der Kunſt Strafgeſetze gemacht ſeyn, wie gegen die Verfälſchung des Geldes? Wie können die ſchönen Künſte ihre wahre Nuzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt iſt, ſie zu mißbrauchen?

Wenn ſie, ſo wie ſie in ihrer Natur ſind, als Mittel zur Beförderung der menſchlichen Glükſeligkeit ſollen gebraucht werden: ſo muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeinſten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein weſentlicher Theil in das politiſche Syſtem der Regierung aufgenommen werden; und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitſamkeit des Volks, zu Beſtreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zuſammen getragen werden.

Dieſes wird freylich manchen vermeynten Staatsweiſen wenig einleuchten, und Philoſophen ſelbſt werden ſolche Vorſchläge für Hirngeſpinſte halten. In der That ſind ſie es, ſo lange wir den gegenwärtigen Geiſt der meiſten politiſchen Verfaſſungen, als etwas in ſeinen Grundſätzen unveränderliches vorausſetzen. Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erſte Angelegenheit des Staates gehalten werden, ſo rathen wir die ſchönen Künſte zu verbannen, und rufen denen, die die Geſchäffte des Staates verwalten, mit dem römiſchen Dichter zu:

O! Cives, cives, quaerenda pecunia primum eſt,
Virtus poſt nummos.

Es kann von einigem Nutzen ſeyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schikſals der ſchönen Künſte und ihres gegenwärtigen Zuſtandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derſelben ſo eben entworfen haben.

Man muß ſich nicht einbilden, daß die Künſte, wie gewiſſe mechaniſche Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodiſches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und ſich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie ſind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen iſt, einheimiſche Pflanzen, die ohne mühſames Warten hervorwachſen; aber ſo, wie die Früchte der Erde, nehmen ſie nach Beſchaffenheit der Himmelsgegend, wo ſie aufkeimen, und der Wartung, die auf ſie gewendet wird, ſehr verſchiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unanſehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verſtand gehabt hat, ſich aus der erſten Wildheit herauszuwinden, Muſik, Tanz, Beredſamkeit und Dichtkunſt kennet, ſo iſt es ohne Zweifel in allen Zeitaltern

*) Die Nachläßigkeit der deutſchen Regenten in dieſem Stüke iſt unglaublich. Das wichtigſte aller Mittel, die Menſchen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unſinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache ſchwatzen, die voll Unſinn und Barbarey iſt. Selbſt der Majeſtät der Monarchen, wenn ſie in Mandaten und Verordnungen mit dem ganzen Volke, deſſen Väter und Führer ſie ſind, ſprechen, legt man nicht ſelten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeſchiklichkeit iſt, und wo auch die kleineſte Spur des guten Geſchmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

tern geweſen, ſeitdem die Menſchen zu einer vernunftmäßigen Beſonnenheit gekommen ſind. Man hat nicht nöthig, um die ſchönen Künſte in ihrem erſten Urſprunge und in ihrer roheſten Geſtalt zu ſehen, durch die Geſchichte der Menſchen, bis in das finſtere Alterthum herauf zu ſteigen; ſie ſind bey den älteſten Aegyptern und Griechen das geweſen, was ſie noch itzt bey den Huronen ſind. Der allgemeine Hang der Menſchen, die Gegenſtände ſinnlicher Eindrüke, die ſie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, iſt jedem Beobachter des menſchlichen Genies bekannt. Wie dieſer durch natürliche und zufällige Veranlaſſungen die erſten rohen Verſuche in jedem Zweige der Kunſt hervorgebracht habe, läßt ſich leicht begreifen, und iſt in einigen Artikeln dieſes Werks, beſonders in denen über die einzelen Künſte*), etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der ſchönen Künſte, wenigſtens im erſten Keime, ſondern ſogar einzele Sprößlinge derſelben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinſchaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineſer ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und ſelbſt die ehemaligen Einwohner in Peru hatten dieſe doppelte Art des Schauſpiels, da ſie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellten **). Die Griechen, die der Nationalſtolz zu großen Prahlereyen verleitet hat †), ſchreiben ſich die Erfindung aller Künſte zu; aber einer der verſtändigen Griechen warnet uns, ihnen in Anſehung der ganz alten Nachrichten zu trauen *). Es iſt leicht zu erachten, daß die Griechen, die ſich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker ſchon in großem Flor waren, die Künſte gewiß nicht zuerſt getrieben haben.

Ob wir aber gleich den erſten Keim der Künſte unter allen Völkern anzutreffen glauben, ſo iſt doch der Weg von den erſten Verſuchen darin, die der noch rohen Natur zuzuſchreiben ſind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodiſch zu werden, und wo die Künſtler anfangen ſie als eine erlernte Kunſt zu treiben, ſo weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerſt gemacht hat.

Aber wir haben von dem Urſprunge, von den Einrichtungen und den Künſten der älteſten Völker zu wenig Nachrichten, als daß dieſe Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die erſten, welche die verſchiedenen Zweige der zeichnenden Künſte methodiſch getrieben haben. So viel iſt gewiß, daß ſowol bey dieſen Völkern als bey den Hetruriern die ſchönen Künſte ſchon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geſchichte der Menſchen wiſſen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor geweſen. Zu Abrahams Zeiten ſcheinen die zeichnenden Künſte in Chaldäa ſchon aufgekeimt zu haben; und in Aegypten war die Baukunſt unter der Regierung des Seſoſtris, der um die Zeiten des jüdiſchen Geſetzgebers

*) S. Baukunſt I Th. S. 324 ff. Dichtkunſt I Th. S. 619 ff. Mahlerey, Muſik, Tanzkunſt, Vers, Geſang.

**) Hiſtoire des Yncas de Garcil. da Vega Lib. II. cap. 27.

†) Graeci omnia ſua in immenſum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

*) Strabo, der ſehr vernünftig anmerkt, daß die älteſten Sammler der Nachrichten durch die griechiſche Fabellehre zu ſehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη ὀντα λεγουσιν οι αρχαιοι συγγραφεις, συντεθραμμενοι τω ψευδει δια της μυθογραφιας. Lib. VIII

gebers Moſes gelebt hat, in großem Flor *).

Wie weit dieſe Völker vor den Griechen die ſchönen Künſte getrieben haben, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Die Aegypter und die Perſer haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigſtens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdiſche Volk hat fürtreffliche Proben der Beredſamkeit und Dichtkunſt aufzuweiſen, die älter als die griechiſchen Werke dieſer Art ſind.

Das eigentliche Griechenland ſcheinet die ſchönen Künſte erſt durch ſeine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben. Jonien hatte ſie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen **). Die Ueberbleibſel der älteſten griechiſchen Baukunſt in dem alten Poeſtum ſcheinen einen ägyptiſchen Geſchmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunſt einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und ſelbſt von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen ſey.

Ob aber gleich die Künſte als ausländiſche Früchte auf den griechiſchen Boden verpflanzet worden: ſo haben ſie unter dieſem glüklichen Himmelsſtriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geſchmak bekommen, den ſie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der ſchönen Kunſt hat Griechenland im höchſten Flor und in der größten Schönheit geſehen, auch

*) S. Winkelm. Geſch. der Künſte des Alterthums, I Theil I Cap.

**) Statuas Thuſci primum in Italia invenerunt. Caſſiodor.

Jahrhunderte lang darin erhalten; und es könnten tauſend Beyſpiele zum Beweis angeführt werden, daß ſie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zwek angewendet worden. Darum kann dieſes Land immer als das vorzügliche Vaterland derſelben angeſehen werden.

Nachdem dieſes an allen Gaben des Geiſtes und des Herzens außerordentliche Volk ſeine Freyheit verloren hatte, und den Römern dienſtbar worden war, haben auch die Künſte ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfalle der griechiſchen Staaten einige Jahrhundert lang das herrſchende Volk in der Welt geweſen, war zu roh, um die Künſte in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechiſchen Künſtler und Kunſtwerke mitten unter daſſelbe verpflanzt worden waren. Dieſes Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Beſonnenheit der menſchlichen Vernunft beſeſſen, weil die Begierde zu herrſchen allezeit das Uebergewicht in ſeinem Charakter behauptet hat. Alſo war die Cultur der ſchönen Künſte dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlaſſen. Die Muſen ſind nie nach Rom gerufen, ſondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar ſcheinet Auguſtus ſie in ſeinen Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern würkte, noch zu unruhig, um den Künſten die griechiſche Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menſchen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenſtände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrſchende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächſten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die, welche

welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt; und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen sich in so viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug befestigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden; und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführet, sondern auch in den Grundsätzen, auf denen ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich itzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor; das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler; aber Geist und Geschmak verschwanden allmählig daraus; die Künstler in jeder Art pflanzten sich fort; für die zerstörten Tempel heidnischer Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Musik wurde von der Schaubühne in die Kirchen versetzt, und die Beredsamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der schönen Künste fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis sie ein Ansehen gewannen, aus dem man sich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewissen Feyerlichkeiten, die in ihrem Ursprunge wichtig und sehr bedeutend gewesen, allmählig aber sich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was itzt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden sind, das waren in diesen Zeiten die Künste gegen das, was sie in alten Zeiten gewesen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunst nicht nur an äußerlicher Schönheit, sondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftsteller sprechen von der Geschichte der Kunst auf eine Art, die uns glauben machen könnte, sie seyen Jahrhunderte durch völlig verloren gewesen. Aber dieses streitet gegen die historische Wahrheit. Von den Zeiten des Augustus, bis auf die Zeiten Pabst Leo des X. ist kein Jahrhundert gewesen, das nicht seine Dichter, seine Mahler, seine Bildhauer, Steinschneider, Tonkünstler, und seine Schauspieler gehabt. Es scheinet sogar, daß in zeichnenden Künsten hier und da ein glüklicheres Genie Versuche gemacht, Schönheit und Geschmak wieder in die Künste einzuführen *). Aber die Würkung

*) Ich habe vor einigen Jahren in Hervorden ein Diploma vom Kaiser Heinrich IV gesehen, auf dessen Siegel der Kopf dieses Kaisers so schön ist, als wenn er zu den Zeiten der ersten Cäsarn wäre geschnitten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geschnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieses war mir eine Nachricht von

davon erſtrekte ſich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem faſt unbegreiflichen Grade herabgefallen, ſo waren auch die ſchönen Künſte in ihrer Anwendung unter alles, was ſich itzt begreifen läßt, niedergeſunken. Man trifft in Gemählden geiſtlicher Bücher, in Bildſchnitzereyen, womit Kirchen und Kanzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeſte Unzucht ihren Sitz hat, anſtößig ſeyn müßte. Aber vermuthlich war dieſer Mißbrauch unſchädlich, weil es dieſen Mißgeburten der Kunſt an allem äſthetiſchen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieſer Barbarey die Morgenröthe eines beſſern Geſchmaks in einigen Zweigen der Künſte hier und da aus. Dieſes erhellet aus dem, was über die Geſchichte der Dichtkunſt und der Bau-

von der Geſchiklichkeit, die ein nordiſches Volk von Slaviſchem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künſten beſeſſen. In einem ſo eben herausgekommenen Werke †) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeſchreibung des heil. Otto, Biſchoffs von Bamberg, genommen iſt. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von dieſen war mit bewundrungswürdiger Kunſt und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig ſowol als auswendig Schnizwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menſchen, Vögel und andere Thiere mit einer ſo genauen Nachahmung der Natur vorſtellte, daß man faſt glauben ſollte, daß ſie athmeten und lebten.“ Der Geſchichtſchreiber, der dieſes erzählt, hatte die Sachen ſelbſt geſehen, und war ein Mann, der den Kaiſerlichen Hof geſehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290 und 291 des angezogenen Buches.)

†) Thunmans Unterſuchungen über die Geſchichte einiger nordiſchen Völker. Berlin 1772. 8.

kunſt angemerkt worden *). Aber erſt mit dem ſechszehnten Jahrhunderte erſchien der helle Tag wieder, und verbreitete ſein Licht über den ganzen Umfang der ſchönen Künſte. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den ſich verſchiedene italiäniſche Freyſtaaten durch Handlung erworben, ſie auf einige Zweige der angenehmen Künſte aufmerkſam gemacht. Stüke von griechiſchen Werken der Baukunſt und Bildſchnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, beſonders nach Piſa, Florenz und Genua gebracht; und man fieng an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Würkung thaten die Werke der griechiſchen Dichtkunſt und Beredſamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da ſah man die Früchte des Geſchmaks dieſer Zweige der Kunſt wieder in ihrer Reife; und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu ſuchen. Der Geſchmak der Künſtler wurde wieder geſchärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhielten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an; und ſo erhoben ſich die Künſte wieder aus dem Staub empor, und breiteten ſich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunſt die Muſter wären, an die man ſich zu halten hätte, um allen ſchönen Künſten ihre beſte Geſtalt wieder zu geben. Da zugleich eine geſundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen ſie

eine

*) S. Baukunſt I Th. S. 314 ff. Dichtkunſt I Th. S. 625. Geſchnittene Steine; Bildhauerkunſt.

eine größere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künsten dadurch zu; und so bekamm sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurükkehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können; die eigentlichsten Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurük zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewürkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey, wo sie sich derselben genähert haben, scheinet gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andere Belohnung nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als mächtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben könnten. Homer wurde für den besten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen; und in dieser Absicht schrieb Lykurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte *). „Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph **), hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermaßen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre †); die unsrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey.“ Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keinesweges zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler; — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten; — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von seinen Vorältern rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben ††).

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtschaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig ist,

*) Plutarchus im Lykurgus.

**) Strabo Lib. I.

†) διδασκαλικον εἶναι και πασης, και πρακτικης.

††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. Lib. VI.

ist, hier besondere Fälle anzuführen *).

Man brauchte sie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranstaltung, jedes wichtige öffentliche Geschäffte zu unterstützen. Die öffentlichen Berathschlagungen, die durch Gesetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienste des Staats verloren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöser Feste, die mit so viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauspiele, die zu einigen dieser Feste gehörten, und auf die von Seiten der Regierung so viel Sorgfalt gewandt und so großer Aufwand gemacht worden: alles dieses verschaffte den Künstlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen in voller Würkung zu zeigen. Es wurden Gesetze gemacht, um den guten Geschmak zu befördern, das Einreißen des schlechten Geschmaks und die noch schädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen **).

Eben so aufmerksam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künste auf die Sitten zu befördern. Wir wissen zwar wenig von den politischen Verfassungen dieses durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibsel der hetruskischen Künste beweisen hinlänglich, wie unmittelbar sie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt gewesen seyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in seinem Hause kaum etwas vor sich gesehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künste ihn auf eine nützliche Weise an seine Götter und an seine Helden erinnert, und das nicht seiner Religion, und seinen patriotischen und Privatgesinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den schönen Künsten in den goldenen Zeiten der griechischen und hetruskischen Freyheit beschaffen. Aber so, wie sich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlstand verloren; wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatinteresse von den Angelegenheiten des Staats absonderten; als Liebe zum Reichthum, und Geschmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geschwächt hatten: wurden die schönen Künste von dem öffentlichen Dienste des Staats abgerufen, blos als Künste der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlor man ihre Würde aus dem Gesichte. Es ist für das Beyspiel unserer Zeiten wichtig, daß dem Leser der erstaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Versuchung fühle darüber weitläuftiger zu seyn, als es sich hier schiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abschilderung davon, die ein verständiger Engländer verfertiget hat, zu geben *). „Da die Athenienser, sagt er, sich von dem Feinde, der sie so sehr in Athem gehalten hatte **), befreyt sahen, überließen sie sich dem Genusse der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feste. Dieses trieben sie bis zur größten Ausschweifung, und für die Schaubühne hatten sie eine Leidenschaft, bey alle Staatsgeschäffte hemmte, und alle Empfindung des

*) Eine Menge hieher gehörige Anekdoten hat Junius gesammlet. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

**) S. Baukunst I Th. S. 314. auch Musik.

*) S. Temple Stanyan's Geschichte von Griechenland, III Buch, Cap.

**) Von dem Epaminondas.

des Ruhms erfüllte. Dichter und Schauspieler genossen allein die Gunst des Volkes, und ihnen gab man den freudigen Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere bestimmt gewesen, wurden auf Schauspiele verwandt. Tänzer und Sängerinnen führten das wollüstigste Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käse und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war so groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorstellung eines Trauerspiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekostet hat, als der Krieg gegen die Perser. Darum sahe man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerste Nothdurft des Staates, mit dem Gesetze der Todesstrafe für den, der sich unterstehen würde, eine Veräußerung desselben anzutragen, verwahrt gelegt worden."

Was also in seinem Ursprunge bestimmt war, die Gemüther der Menschen mit patriotischer Kraft zu erfüllen, diente jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beste gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künstler um sich, wie sie Köche um sich hatten; die Künste, die vorher stärkende und heilende Arzneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in diesem Zustande trafen die Römer die schönen Künste in Griechenland und in Aegypten an, als sie diese Länder eroberten; darum behielten sie diesen Geist auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunst gab der edle Gebrauch derselben dem Künstler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen: aber schon zu Cäsars Zeit hielt sich ein römischer Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward *).

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters, oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und Rom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viele von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unsern politischen Festen fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins Kleine. Es geschieht blos zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschiehet, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der

*) S. Aul. Gell.

Kunst sich zeiget, so ist es mehr eine Würkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies, als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verloren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die sogar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmakte, und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte, wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andere Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen. — Was sind die meisten Gemählde der römischen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft streitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Oper. Ist es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeschmakteres und dem Zweke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das itzt kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was die Künste hervorzubringen im Stande sind *).

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Pallästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zwek desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Ekel elend ausgesonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In sofern sie dazu dienen, werden sie geschätzt und genährt; aber wo sie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einfinden, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern Schaubühnen etwas Gutes gesehen wird; wenn unsre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten: so geschieht es doch ohne alle Mitwürkung öffentlicher Veranstaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unsere Gebäude und Wohnungen, unsre Gärten, alles um uns, worein die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge in irgend einem Menschen Erhöhung seines Geschmaks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewürken könne? In diesem Gesichtspunkte betrach-

*) S. Oper.

betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beyfall der Vernunft behalten; und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato sagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabritius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum schreiben und lesen gekonnt, als unter dem Augustus, da die Künste blüheten *).

Wir sind in Ansehung der Talente und des Kunstgenies nicht so weit hinter den Alten zurük, als man uns bisweilen zu bereden versucht. Das Mechanische der Künste besitzen wir, und in manchem Theile besser als die Alten. Der Geschmak am Schönen ist bey manchem neuen Künstler eben so fein, als bey dem besten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt ist durch die Ausbreitung der Wissenschaften und eine viel nähere gehende Kenntniß der Natur und der Menschen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Also sind die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumt sie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder sie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet: so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publikum angenehm unterhält, und dem müßiggänger die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht sie zu ihrem großen Zweke zu führen, so sind auch die einzelen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künstler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glüklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? Woher soll es seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten, ausgetheilet hat, meist ungebraucht liegen.

Würde der Künstler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieser nichts als ein Privatmann ist, sondern an den Thron gerufen, um dort einen eben so wichtigen Auftrag zu hören, als der ist, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey besorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Gesetzgebers eingewebet: so würden sich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke sehen, die die besten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet sich also der Weg, der zur Vollkommenheit der schönen Künste führet. Will man große Künstler haben, und wichtige Werke der Kunst sehen, so darf man nur Veranstaltungen machen, daß solche Werke bey einem ganzen Volke Aufsehen erweken können; daß der Künstler von Genie Gelegenheit bekomme,

*) S. Littletons Todtengespräche.

sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, ist edeln Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzustrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben.

Dieses sey über die Natur, die Bestimmung und den Werth der schönen Künste gesagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derselben eröffnet werden. Sie entsteht aus der Auflösung dieser psychologischen und politischen Aufgabe: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?“ In der Auflösung dieser Aufgabe findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik zu bearbeiten *). Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß sie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeiget wird.

*) S. Art. Aesthetik.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gattungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in so viel Nebenzweige theilt sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu dringen; nämlich die äussern Sinnen; aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand schicket seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger würksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigsten Erläuterungen hierüber habe ich an einem andern Orte gegeben *).

Die höchste Kraft auf die Seele haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geschmak und der Geruch; aber diese Wege auf die Menschen zu würken sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Wollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die Kunst,

*) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äussern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hier zu vieles angeführet werden, um das, was von der verschiedenen Würksamkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen; darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erst nachsehe.

Kunst, eine geschmakvolle Mahlzeit anzurichten, oder Salben und wolriechende Wasser zu machen, würde den ersten Platz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöhet wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seele und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheit anlokten die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen zu ihrem Werkzeuge anwenden, ohne es eben so gut zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen wir allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden; und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt also das Gebiete der schönen Künste an. Die erste und vornehmste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Musik. Zwar würken auch die zeichnenden Künste auf das Ohr; aber ihre Rührung ist nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede ist eins der Reizmittel, wodurch sie den Vorstellungen eine Beykraft, oder einen stärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrüke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie übertreffen. Das Auge dringt zugleich weiter als das Ohr in das Reich der Geister herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar *); aber es entdekt auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künste auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

Das Gesicht gränzet in vielen Stüken so nahe an das blos Geistige (Intellektuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelsinn zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen gesetzet hat; oft sehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Ausdrukes eines körperlichen Gefühls bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Genie, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel ausgedacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas blos Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieses bewundrungswürdigen Mittels bedienen sich die redenden

*) S. Art. Schön.

den Künste. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Saiten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstrekt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelst der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächsten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erweken, die wichtigsten. Dieses sind die drey ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik; und in dem Schauspiele können gar alle zugleich würken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden *).

*) S. Schauspiel.

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichsten durch die Gattungen der darin behandelten ästhetischen Kräfte könnten bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenzweige in jeder Kunst, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmak am Schönen zu ergötzen: in der Dichtkunst artige Kleinigkeiten; in der Mahlerey Blumenstüke, Landschaften, die blos schön sind, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Stüke, worin außer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmung zu merken ist. Andere Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der äsopischen Fabel und andere Arten. Noch andere Zweige beabsichten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemal die wichtigsten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondere Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird: so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glüklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der schönen Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben *).

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die

*) S. Art. Gedicht II Th. S. 301.

die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beyspiel anzuführen, alle Sujets bestimmen, in denen sich die Ode oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben *). Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige einleiten.

Das allgemeine Grundgesetz, wornach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn: „daß das Werk, sowol im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einprage, um so viel möglich die innern Kräfte zu nützen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geschmake gehört, ist würklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskraft einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstehen, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sittlichen Stoff bearbeiten solle: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschaale, oder etwas dieser Art zu bemahlen: sondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er sey, mache.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmak am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöhet wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall, wo ich hinsehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblike, das meinen Geschmak am Schönen bestärkt oder erhöhet.

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmak, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit, seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.

* *

Ueber den, in diesem Artikel, den schönen Künsten zugeschriebenen Zweck, und, in wie fern darauf die Theorie derselben (vorzüglich der Dichtkunst) gegründet werden könne, s. J. J. Engels Philosophen für die Welt, Th. 2. S. 65 der 1ten Ausg. — Ueber den, eben darin, aufgestellten Grundsatz der sch. Kste. s. einen Aufsatz im 1ten Bd. S. 139 der Philosophischen Unterhaltungen, Jena 1790. 8.

*) S. Mode der Kunst.

(Der

(Der Verf. wendet ihn nur auf die bildenden Künste, vorzüglich die Mahlerey an, und sucht zu zeigen, daß nicht so wohl die Wahl des Innhaltes, als die Ausführung, oder die beobachteten Regeln der Kunst, ein Werk zu einem Werke der schönen Kunst mache.) — — Uebrigens gehören zu eben diesem Artikel, im Ganzen noch, von den Schriften des H. Sulzer selbst: Penſées sur l'origine et les differens emplois des ſciences et des beaux Arts, Berl. 1757. 8. Deutsch, Königsb. 1762. 8. und im 2ten Th. s. Verm. Phil. Schriften S. 110 u. f. und seine Abhandl. De l'Energie dans les ouvrages des beaux arts, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, vom Jahre 1765. Deutsch in 2ten Th. s. Verm. Phil. Schriften S. 124. Ausg. v. 1782. — — und von den schönen Künsten überhaupt handeln: L'Eſprit des beaux Arts p. Mr. (Pierre) Eſteve, Par. 1753. 12. 2 B. Eben diesem Verf. werden noch die Nouv. Dial. sur les Arts, P. 1755. 12. zugeschrieben. — Spectacle des beaux arts, ou Conſiderations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets, et leurs règles principales; avec des obſervations ſur la manière de les enviſager, ſur les diſpoſitions neceſſaires pour les cultiver, et ſur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, p. Mr. (Jacques) Lacombe, Par. 1758. 12. 1765. 12. (Die Veranlassung dazu hat der Verf. aus des Pluche Spectacle de la Nature genommen; und er will darin nicht so wohl das Mechanische der sch. Künste, wie er sich ausdrückt, lehren, als die Gegenstände derselben darstellen, ihre Grundsätze anwenden, u. s. w. Das Werk besteht aus drey Theilen, wovon der erste, in 6 Kap. Betrachtungen über die schönen Künste im Ganzen enthält, und de l'objet des beaux arts; des difficultés exterieures aux beaux arts pour leurs établiſſemens et pour leurs progrès; des cauſes de la decadence du goût dans les beaux arts; des avantages que procurent les beaux arts; und des époques principales dans les quelles les beaux arts ont fleuri, der zweyte Theil, in 28 Kap. von der Poesie und ihren verschiedenen Gattungen, der dritte, in 14 Kap. von der Musik, als des choſes ſenſibles que la Muſique peut repreſenter à l'imagination; des tableaux de moeurs et de caractères; de l'expreſſion du ſentiment et de la paſſion; de la melodie; du motif ou ſujet du chant; de l'Harmonie et de l'accompagnement; de la meſure; des ſignes de la Muſique; de la voix et des Inſtrumens; des Solo, des Duo, des Choeurs; de la Muſique ſur des Paroles religieuſes; de l'opera und du Recitatif, ziemlich oberflächlich handelt. Uebrigens ist das Werk nicht, wie in der ersten Ausg. dieser Bibliothek, im Zutrauen auf Anderer Anzeigen, gesagt war, in Gesprächen abgefaßt. Ob die Fortsetzung, welche der Verf. davon versprach, erschienen ist, weiß ich nicht. Das sein Diction. portatif des beaux Arts . . . Par. 1752 u. f. 8. 3 B. 1759. 8. dem H. Sulzer die Veranlassung zu seiner Theorie gegeben, ist bekannt.) — Ueber den Zweck der schönen Künste, eine Abh. in dem 4ten Hefte von Deutschlands achtzehnten Jahrhundert, 1782. 8. — Ueber den Unterſchied der nachahmenden und zeichnenden Künste, ein Aufs. von J. A. Eberhard, in s. Verm. Schriften, Halle 1784. 8. S. 111. — Kurze Uebersicht der Künste, von H. Hofstäter, in dem 4ten St. des ersten Bds. des Magaz. für Wissenschaften und Litteratur, Wien 1785. 4. — —

Von dem Nutzen und dem Einfluß der schönen Künste, ihrem Verhältnisse zu den Wissenschaften, u. d. m. in lateinischer Sprache: De elegantior. art. ac ſtudior. uſu et fructu ad diſcipl. acad. publ. vint Rede von C. G. Heyne, gehalten im J. 1766. im 1ten Bd. s. Opuscul. S. 268. — In französischer Sprache: Des rapports que les belles lettres et les ſciences ont entre elles von Le Beau, in dem

1sten

1ten Bd. der Mém. de l'Acad. des Inscript. — Sur l'utilité des belles-lettres . . . von ebend. Ebend. im 16ten Bde. — De l'influence des belles lettres sur la Philosophie von Bitoube, in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1767. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, Rousseaus berühmter Discours, (im 13ten Bd. s. W. Zweybr. Ausg.) mit den mancherley erschienenen Widerlegungen desselben. — In englischer Sprache: An attempt to shew, that a taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to Morals von Sam. Hall, in dem 1m Bd. S. 223. der Mem. of the Liter. and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, in der Uebers. dieser Schriften, Leipz. 1788. 8. — In deutscher Sprache: Von dem Einflusse der schönen Wissensch. auf das Herz und Sitten, eine (ursprünglich lateinisch gehaltene, aber, so viel ich weiß, nicht so gedruckte) Rede von Chrstn. F. Gellert, im 5ten Th. S. 76 s. Schriften, Ausg. von 1775. — Wie kann die Seele, durch das Studium der sch. Wissensch. und Künste zum wahren Guten gelenkt werden? von Aug. Fdr. Boeck, Stuttg. 1771. 8. — Abhandl. von den Ursachen des geringen Einflusses der schönen Künste auf die Denkungsart und Sitten des Volks, von Lor. Westenrieder, in den Bayerischen Beytr. zur schönen und nützlichen Lectüre, München 1779. 8. — Ueber den Einfluß der schönen in die höhern Wissenschaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayerischen Akademie Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Vom Einflusse der schönen Künste auf Staaten, von Riem, im 5ten St. S. 216. des 1ten Bds. der Monatsschr. der Berliner Acad. der Künste. — Ueber den Nutzen der bildenden Künste für die Gesellschaft, Ebendaselbst im 5ten Bde. S. 169. — —

Von der Geschichte der schönen Kunst überhaupt: Essais sur l'hist. des belles lettres, des sciences et des arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. verm. 1749. Deutsch, mit einigen Zus. und Verb. von J. F. Kappe, Leipz. 1749-1752. 8. 2 Th. — L'Origine et les progrès des arts et des sciences, p. Mr. Noblot, Par. 1746. 8. — Kernhistorie aller freyen Künste und schönen Wissensch. vom Anfange der Welt bis auf unsre Zeiten, Leipz. 1748-1749. 8. 3 Th. — Considerations sur les Revolutions des Arts . . . Par. 1755. 12. vom Gottl. Alex. Mehegan (Der Verf. hat s. Werk in achtzehn Zeitalter eingetheilt, deren jedes er, nach den wichtigsten dahin gehörigen Personen, benennt und schwatzt nun allerhand von der Verbindung der Künste mit den verschiedenen Staaten und ihrem Einfluß auf einander; von den Ursachen ihres Entstehens und ihres Unterganges; von den Quellen ihrer Erneuerung; von dem Grade ihrer Vollkommenheit; von ihrer Beschützung; von der Achtung, welche sie genossen, u. d. m.) — De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 Bd. von Yv. Goguet; Deutsch, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Vom Ursprunge der Künste, besonders der schönen, von J. Ad. Schlegel, bey s. Batteux, Th. 2. S. 131. Ausl. von 1770. — — De l'amour des beaux arts, et de l'extrême consideration que les *Grecs* avoient pour ceux, qui les cultivoient, von Caylus, in dem 2ten Bd. S. 174. der Mém. de l'Acad. des Inscript. Quartousg. Deutsch, im 1ten Bd. S. 92 von dessen Abhandl. zur Gesch. und Kunst, Altenb. 1768-1769. 4. 2 B. — Plan der Geschichte der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Mahlerey und Bildhauerkunst unter den Griechen, von C. C. L. Hirschfeld, Kiel 1770. 8. — — Considerations sur l'origine et les progrès des belles lettres chez les *Romains* et les causes de leur decadence, p. l'Abbé (Henry) le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutsch, Han. 1755. 8. —

S. übrigens die, von jeder der Künste besonders handelnden Artikel. —

Kunst;

Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter oft, um in den Werken des Geschmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehöret. An verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmaks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhänglichen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst daran thut, desto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Würkung zu thun, die der Künstler zur Absicht hatte. Darum unterscheidet man sowol in dem Künstler, als in seinem Werke, die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Würkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tage lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Würkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen. Man kann, ohne ein Mahler zu seyn, die fürtrefflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äußerlich darstellen. Darum werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfordert: Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet; und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos der Kunst zugehört, werden gewisse Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist, die Tüchtigkeit besitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

> Natura fieret laudabile carmen an arte,
> Quaesitum est.

Er antwortet darauf, daß beydes zusammen kommen müsse; eine Entscheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländischer Mahler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur das Genie, große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstsachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch oft Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunst fehlet, sie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk ist unharmonisch und hart.

Werke, an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden

den blos künſtliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es iſt doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunſtregeln zu handeln. So hat man Urſache ein Blumen- oder Fruchtſtük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrükt. Zu dieſer vollkommenen Darſtellung eines in der Natur vorhandenen Gegenſtandes gelanget doch kein Künſtler blos durch Befolgung der Kunſtregeln; er muß nothwendig das Genie ſeiner Kunſt beſitzen.

Es giebt auch Werke, die ſo blos Kunſt ſind, daß auch nicht einmal das beſondere Künſtlergenie dazu erfodert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Menſch lernen kann, ihre Würklichkeit erlangen. So iſt eine nach allen Regeln der Perſpektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Dieſe kann jeder Menſch machen, der ſich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterſte Claſſe der Kunſtwerke aus; oder vielmehr gehören ſie gar nicht mehr zu den Werken der ſchönen Künſte, weil ſie blos mechaniſch ſind. Die ſchönen Künſte erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darſtellung oder Bearbeitung Genie und Geſchmak erfodert, weil ſie nicht nach beſtimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geſchmak in guter Coloriſte werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunſt kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuſchreibt, ſich in einem Werk findet, ohne daß der Grund, warum es da iſt, erkennt wird; die Kunſt aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen ſie handelt. Der Künſtler, der in dem Feuer der Begeiſterung ſeine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu ſuchen; die Gedanken drängen ſich in ſeinem Kopf und bieten ſich an Ort und Stelle von ſelbſt dar *); der Entwurf wird fertig und iſt oft fürtrefflich, ohne daß der Künſtler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß iſt Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung ſeinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beſchaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieſes oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders ſeyn müßte, um dem Werk eine größere Vollkommenheit zu geben, und dieſem zufolge die Aenderung macht: ſo iſt dieſes Kunſt. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künſtler mit ſeinem Genie verbindet, je leichter entdekt er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Alſo giebt die Kunſt ihm die wahre Vollkommenheit, auch ſchon ohne Rükſicht auf ſeine äuſſerliche Darſtellung. Das Gemählde, das nur noch in der Phantaſie des Mahlers liegt, hat ſchon die Würkung der Kunſt erfahren, wenn Theile darin ſind, die er aus Ueberlegung und Bewußtſeyn gewiſſer Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieſes Verfahren der Kunſt giebt man die Regel, daß es ſo viel wie möglich müſſe verſtekt werden; dieß heißt ſo viel, als: daß die durch Kunſt in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern, den Charakter und das Anſehen der Natur haben müſſen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müſſen das, was die Kunſt darin gethan hat, von dem andern nicht unterſcheiden können, ſie müſſen nirgend den Künſtler erbliken, damit die Aufmerkſamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in dieſem Falle thut es ſeine volle Wür-

*) S. Begeiſterung.

Würkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äußerste Bestrebung seiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühsamen Veranstaltungen, jeden Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden: so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenvorstellungen gestöhrt werden. Horaz sagt von den Erdichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: ficta sint proxima veris; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern blos da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des chevilles, Nägel, um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüste des Kunstgebäudes gehörige Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spur derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist oft sehr schwer: darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man schwerlich irgendwo die Kunst des Dichters entdeken. Ueberall sieht man nur die Gegenstände, die er mahlt, und hört nur die Personen, die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spur der Kunst gewahr, die man in Rembrandts Stüken fast überall entdekt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama, und besonders in der Vorstellung desselben; und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu oft gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden *).

Bisweilen trifft man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieses zu sagen erlaubt ist,) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man sieht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die blos die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu verstehen, ist dieser: daß er zum Entwurf seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar oft macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

Kunstgriff.

(Schöne Künste.)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmak können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher

*) Im Artikel Natur.

her sind auch die Kunstgriffe mannichfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glüklich seyn. Eigentlich sind die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunstgriffe giebt; solche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und solche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglüklicher machen, als sie nach unserer Empfindung schon war. Daher bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das gröste ist, was man erdenken kann, gegen sie als glüklich vorstellt.

O felix una ante alias Priameia virgo
Hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
Jussa mori *).

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles, außer dem, was er geradezu großes von seinem Heldenmuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte **). Auf diese Weise verfahren die Mahler; wenn sie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben: so verdunkeln sie das übrige, und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyspiel eines Kunstgriffs der andern Gattung kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolitus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich: du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunstgriff gebraucht, wodurch Erasistratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdekt hat *).

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu samuseln und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Rükungen eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen **). Die Mahlerey hat mancherley Kunstgriffe, die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

*) Aen. III. 321.
**) S. Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 10.

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.
**) S. Enharmonisch.

2003124

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

Künstler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemählde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben; sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müssen noch von außen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben: so scheinet eine vorzügliche starke Empfindsamkeit der Seele die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlet, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äußere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maaßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonsetzer durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die erste Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie setzet scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat; und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler schon in dem Bau der Gliedmaßen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen, auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erweckt worden. Der Mahler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er würklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt ihn zu mahlen *).

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterstützt. Menschen, deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorstellungen geht, abstrakte Köpfe, die den Gegenstän-

den

*) S. Einbildungskraft.

den der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verstandes das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt; zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeiget sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden, weil sie mehr, als andre Künstler, mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Würkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Immaterielle und Geistliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches, oder leidenschaftliches entdeket, ist eine Würkung dieser Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen sagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieser Flur. –
Sey stets wie dies Gefilde
Schön durch Natur,
Erwünschter, als der Morgen,
Hold wie sein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeisterung. Diese bringet die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist *), das meiste zur Erfindung und lebhaften Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Würksamkeit gesetzt wird.

Aber mit dieser Anlage zum Kunstgenie muß ein reiner Geschmak an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafte Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermaßen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen.

Wie ein Mensch, der es in der schönen Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht Acht hat, und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmere und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmak am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung sich nie so weit vergessen,

*) S. Begeisterung.

daß er sich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmak muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach interessant macht *). Diese schätzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaften Empfindsamkeit verbunden; sie muß als eine besondere für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumenmahler ist darum noch nicht ein grosser Mahler; und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Bank setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen **). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen †). Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mische; aber es ist dem höchsten Zwek der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist nicht die Sinnlichkeit mit dem Geschmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reyhe der Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwarben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmak am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

Also müssen fast alle große Graben des Geistes und Herzens zusammenkommen, um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind, und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig, den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlet. Zur Beredsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermassen todte Kräfte, so lange der Kopf des Künstler leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Genie

*) S. Schön.
**) S. Klein.
†) S. Kraft.

Genie her, sondern von diesem Zufälligen, weil sie mehr Gelegenheit als andre gehabt haben, große Dinge zu sehen *). Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessirt, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft, ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, größere Gegenstände zu bearbeiten! Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehöret, so muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler also kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

*) S. die Alten.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie jeder beyzukommen sey. Dieß ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenschaften das Meiste. Wer ihre wundervollen Würkungen kennte, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele, und dem Künstler das fürnehmste Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben, erfodern eine gute Erfindungskraft: ein Genie, zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann, der die Mittel, das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glükliche Genie besitzen, den zur Führung des Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden und auszudrüken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet *), das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande

*) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, und besänftiget die Wuth der Leidenschaft.

seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zwek der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Uebung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die größte Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Uebung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Uebung desselben ist *).

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und großen Gebrauch derselben stütze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeiget haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Weh ihm, wenn er sich selbst durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieser Ehre beraubet!

*) S. Studium.

**) Im Artikel Künste.

Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden *), auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzet, dem es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künstler zum Zwek gekommen ist; er kennet alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdekt die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, sondern auf alles, was zum Mechanischen der Kunst gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehöret, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowol den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

Es

*) S. Künstler.

Es iſt wahr, die Künſte ſind ohne Hülfe der Kunſtrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen. Aber dieſes beweiſet nicht, daß im Reiche der Künſte der Kunſtrichter eine überflüßige Perſon ſey. Der Geiſt des Menſchen hat von der Natur einen, keine Gränzen kennenden Trieb nach immer höher ſteigender Vollkommenheit, zum Geſchenke bekommen. Wer wird ſich alſo unterſtehen ihm Schranken zu ſetzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit ſieht, kann niemand ſagen, daß er über die Kräfte der Kunſt reiche.

Doch kann auch dieſes nicht geläugnet werden, daß die Künſte meiſtentheils ihrem Verfall am nächſten geweſen, wenn die Critik und die Menge der Kunſtrichter aufs höchſte geſtiegen ſind. Die griechiſchen Dichter, die ſpäter als Ariſtoteles gelebt haben, ſcheinen weit unter denen zu ſeyn, die vor dieſem Kunſtrichter geweſen ſind. Und wer wird ſich getrauen zu behaupten, daß die lateiniſche Dichtkunſt nach Horaz, oder die franzöſiſche nach Boileau höher geſtiegen ſey, nachdem dieſe Kunſtrichter das Licht der Critik haben ſcheinen laſſen?

Aber dieſes beweiſt nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunſt mögen immer älter als ſie ſeyn, ſo wie die edelſten Thaten der philoſophiſchen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen ſeyn. Man hat große Heerführer und große Kriegsthaten geſehen, ehe man über die Kriegskunſt geſchrieben hat, und vor der Philoſophie gab es große Philoſophen. Dieſes beweiſt blos, daß die Beſtrebungen des Genies nicht von Theorien und Unterſuchungen abhangen, ſondern ganz andere Veranlaſſungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleſte Critik nicht erſetzt werden; und wenn auch dieſes vorhanden iſt, ſo wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, ſondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Würkſamkeit geſetzt. Der Menſch, dem die Natur alles gegeben hat, ſinnreich und erfinderiſch zu werden, wird es doch erſt dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, ſeine Kräfte zuſammen zu nehmen. Dieſe Beſtrebung entſteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeſchylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunſt dem Genie ſeine Stärke giebt *). Aber dieſe Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächſten Weg einzuſchlagen, der zum Zwek führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunſtrichter entſtehen können, als bis große Künſtler geweſen ſind. Denn aus Betrachtung der Kunſtwerke entſtehet die Critik. Daß aber die Künſte fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Urſachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunſt kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falſche und ſpitzfindige Critik den Künſten ſelbſt ſehr ſchädlich werden, wie eine ſpitzfindige Moral einen ſehr ſchlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es iſt tauſendmal beſſer, daß die Menſchen von gutem ſittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundſätzen und Lehren einer ſophiſtiſchen Sittenlehre handeln. Und in dieſem Falle ſind auch Künſtler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine ſpitzfindige Critik. Nur ſo lange als ſie aus ächten Grundſätzen, ohne Zwang und Sophiſterey, natürliche Folgen zieht, wird ſie unfehlbar

*) Τεχνη δ' αναγκης ασθενεστερα μαχεται. Prometh. v. 513.

bar dem Genie der Künstler nützlich werden.

Aber sie ist der Gefahr auszuarten, und den Künsten zu schaden, ausgesetzt, so bald sie zu einem gewissen Grad des Flors und äußerlichen Ansehns gestiegen ist. Die ersten Kunstrichter wiedmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte; was sie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln: so wurde sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und seichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern auch bloße Liebhaber ohne Talente wiedmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen, weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Sätze sich leicht ins Gedächtniß fassen lassen. Was also im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder seichte Kopf, der sie ohne Verstand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäsche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunstrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menschen ohne natürlichen Beruf sich auf die Künste legen: so glauben sie dieselben aus den Theorien erlernen zu können; und so werden Künste und Critik zugleich verdorben.

Dieses Schikſal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredsamkeit gehabt. Aristoteles, der als ein Mann von Genie über diese Kunst geschrieben hatte, bekam tausend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunst in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten, so daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Ilias acht verschiedene rhetorische Figuren entdekte, deren jede ihren besondern Namen hatte. Und nun gab es auch schwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredsamkeit erlernen wollten. Auf diese Weise mußte die Kunst durch die Critik zu Grunde gehen. Dieses Schikſal haben die schönen Künste mit den Wissenschaften gemein: so ist es der Logik, der Metaphysik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philosophie gegangen. Die schätzbarsten Erfindungen des menschlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem sie so weit gekommen sind, daß sie durch ihren äußerlichen Glanz die eitele Ehrsucht schwacher Köpfe reizen. Diese wollen denn das Ihrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, so besteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und sophistischer Sätze, die sie für Wahrheiten ausgeben; und so fällt die ganze Erfindung in eine finstere Barbarey. Der, welcher zuerst auf die Gedanken gekommen ist, einen wilden Baum durch Verpflanzung in bessern Boden, durch Wartung und durch Beschneiden zu verbessern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunst; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieser Kunst zu erfinden, den kindischen Einfall gehabt, dem Baume durch Beschneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunst den letzten tödtlichen Streich versetzet zu haben.

Man

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheinet es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert: so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebohrnes Genie, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn,) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäfftiget, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

Kunstwörter.

Die Künstler und Kunstrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstsachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genennt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künste vorkommende klare Begriff sein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu oft statt der Gedanken bloße Wörter sagt. Es ist in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunstsprache, wenn sie in die Hände seichter Köpfe kommt, eben so geht, wie der wissenschaftlichen Sprache der Metaphysik, die unter den Händen der Scholastiker zu einem leeren Geschwätz geworden ist.

Ein andrer schlimmer Mißbrauch der Kunstsprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden. Die Künste sind für alle Menschen; und diejenigen, die sich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müssen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunst, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch so gar sie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun sie es aber in der Kunstsprache, so ist ihr Unterricht vergeblich, weil der gemeine Leser sie nicht versteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunstwerke von einer Menge schwer zu verstehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit selbst den gemeinen Mann, den er beym Schauspiel spricht, auf das Gute und Schlechte desselben aufmerksam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunstsprache geläufig ist, vor sich hat. Diesem könnte er vermittelst der Kunstwörter sehr kurz seine Beobachtungen mittheilen. Aber mit dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen sprechen, davon er nichts versteht. Er muß eben das, was die Kunstwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern sind die Kunstwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; sie machen, daß man sich gar vieler den Künsten wesentlicher Begriffe, die ohne

ohne besondere Zeichen nicht genug helfen würden, versichert. Der, dem die Kunstsprache geläufig ist, denkt, blos weil er außer den Begriffen der Sachen die Töne der Wörter besitzt, weit bestimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunstwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetorischen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anschauen eines Gemähldes gleich alle mahlerische Kunstwörter einfielen, dessen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenschaft entgehen. Es ist kaum zu glauben, wie viel uns sonst bekannte Begriffe da, wo man sie nöthig hätte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch sie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verstande liegt, verschwindet wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äußern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles was er sieht, fließt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen: er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelst der Kunstwörter alle diese Begriffe von einander abgesondert sieht, und folglich das Gebäude seiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen sie sind, in die gemeine Sprache übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Bestimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künste selbst bleibet in Absicht auf die Kunstwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder, wie man in der Metaphysik spricht, transcendent, mache. Die Künste sind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenstände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunst hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künsten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkles, ihre Gruppirungen, wie die Mahlerey. Nur sind diese Dinge in einer Kunst eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entstehen Kunstwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunst braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künste ist nöthig, daß man jede besonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— Alterius sic
Altera poscit opem. —

Alsdenn werden die, sonst einzeln Künsten eigene Kunstwörter allgemein gemacht.

Kupferdruker.

Die Kupferstecherkunst verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleinesten Nebenzweigen, zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferstecher hat das Seinige gethan, wenn er seine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil seiner Arbeit geht verloren, wenn dieselbe nicht gut abgedrukt, oder gar durch ungeschikte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geschiklichkeiten und Sorgen zu diesem Abdruken; darum ist der Kupferdruker ein besonderer, dem Kupferstecher untergeord-

geordneter Künſtler. Wenigſtens iſt es in Frankreich ſo, wo dieſe Kunſt auf das höchſte geſtiegen iſt; und unſere deutſche Kupferſtecher vom erſten Range haben Urſache darüber verdrießlich zu ſeyn, daß der Mangel an guten Kupferdrukern ihnen einen Theil ihrer Kunſt zernichtet, oder doch beſchwerlich macht.

Der Kupferdruker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers beſitzen; muß das Einweichen deſſelben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Drukens ſelbſt vollkommen verſtehen. Wo ihm eines dieſer Stüke fehlet, liefert er entweder ſchlechte Abdrüke, oder er verderbt in kurzem die Platte. Das meiſte kömmt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derſelben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabſtichels oder der Nadel, ſo fein er auch ſeyn mag, ſich richtig abdruke, ſondern auch jeder im Abdruk die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruk gerade ſo, wie in der Platte ſelbſt ſind, ſo iſt das Kupfer nicht ſo, wie es nach der Abſicht des Kupferſtechers ſeyn ſollte.

Zu dem Abdrucken der Kupfer finden ſich, unter andern, Anweiſungen in dem, bey dem Art. Aezkunſt (S. 65. 2) angeführten Werke des Abr. Boſſe, ſo wie in Faithorne's Art of graving and Etching . . Lond. 1702. 12. und in den Miſcell. Artiſtiſchen Innhalts, von Hrn. Meuſel, H. 15. S. 135.

Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung geäzt oder geſtochen werden ſoll, oder geſtochen iſt.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht ſo koſtbar als Silber, nicht ſo weich als Zinn, und nicht ſo ſpröde und ſchiefericht als Meßing iſt. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es ſich durch die Arbeit des Abdrukens ſtark abnuzet, ſo daß man nicht ſo viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünſchte: die feineſten Striche löſchen ſich aus, oder werden doch zu ſchwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe ſich eine Vermiſchung machen, die, ohne ſpröde oder ſchiefericht zu ſeyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit ſehr reinem Zink vermiſcht, macht einen Tombak, der etwas härter iſt als Kupfer, aber ein eben ſo feines Korn hat. Es iſt zu bedauern, daß eine ſo ſchöne Kunſt der Unvollkommenheit unterworfen iſt, nur ſo wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künſtler Jahre lang beſchäfftiget hat.

Man ſucht zur Arbeit des Stechens und des Aetzens das feineſte Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feſte zu machen. Die Dike der Platte richtet ſich nach ihrer Größe: wenn ſie ſo iſt, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit iſt, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, ſo ſcheint ſie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, ſo wird ſie auf einem glatten Schleifſtein geſchliffen, bis ſie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu ſehen ſind. Wenn man damit fertig iſt, ſo wird ſie noch einigemale mit Bimsſtein, den man immer feiner nehmen muß, abgeſchliffen, wodurch ſie eine vollkommenere Glätte bekommt.

Hiernächſt wird ſie zuerſt mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeſchliffen, daß auch die feineſten Striche des Bimsſteins verſchwinden, und

und endlich mit dem Polirſtahl vollkommen polirt. In dieſem Zuſtande kann der Stecher oder Aetzer ſeine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil ſoll geätzt werden, ſo wird ſie, nachdem ſie auf vorbeſchriebene Weiſe zurechte gemacht worden, gegründet. Dieſe Zubereitung iſt in einem beſondern Artikel beſchrieben worden.

Kupferſtecher.

Man giebt dieſen Namen im eigentlichen Verſtande nur den Künſtlern, welche vornehmlich mit dem Grabſtichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten ätzen, ſo nennen wollte: ſo würde der Name einer großen Anzahl Mahler müſſen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferſtecher zu ſetzen. Das Aetzen iſt eine Kunſt, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meiſters bald lernt; aber die Kunſt des Grabſtichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung ſchwerlich ſo zu lernen ſeyn, wie die berühmten Meiſter dieſelbe beſitzen.

Der Kupferſtecher ſollte, ſo wie der Mahler und der Aetzer, ein guter Zeichner ſeyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande ſey ein Gemählde, das er ſtechen ſoll, erſt zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er ſich allenfalls von einem andern machen laſſen; ſondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Beſonders iſt ihm derjenige Theil der Zeichnungskunſt nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äußerlichen Charakters der ſichtbaren Gegenſtände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte; und bald jede beſondere Gattung der Gegenſtände erfodert eine ihr beſonders angemeſſene Manier des Zeichners. Eben dieſes ſcheinet das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die erſten Studia hat der Kupferſtecher mit allen andern zeichnenden Künſtlern gemein. Er muß ein ſo guter Zeichner ſeyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferſtecher gegeben hat, die in dieſem Theile ſchwach geweſen ſind, ſo haben ſie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen geſtochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferſtecher ſich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Haupttheil der Kunſt iſt, nach Gemählden zu arbeiten, indem ſie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichſten Werke des Pinſels gebraucht wird: ſo muß der künftige Kupferſtecher ſich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteriſtiſche in der Behandlung des Mahlers ausdrüken. Es würde ihm ſo gar vortheilhaft ſeyn, ſich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemählde jeden Pinſelſtrich.

Wenn er ſich in allen dieſen Theilen fleißig geübt hat, ſo wird ihm auch dieſes ſehr vortheilhaft ſeyn, daß er Kupferſtiche von ſchönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunſt, ein Gemählde in den Kupferſtich gleichſam zu überſetzen, in ihrer höchſten Vollkommenheit faſſen.

Die Führung des Grabſtichels iſt alſo der kleinſte Theil der Kunſt. Ein Mahler, der ein großer Zeichner iſt, kann den Kupferſtecher um mehr als dreyviertel ſeiner Kunſt ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferſtecher und die Uebung. Ein angehender Kupferſtecher muß ſich durch die Beyſpiele der Künſtler,

ler, die, ohne viel Zeichnung zu besitzen, blos durch die Fertigkeit im Grabstichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen lassen. Der sicherste Weg in seiner Kunst groß zu werden ist doch der, der durch die ganze Kunst der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleystift oder der Feder jeden Gegenstand in seinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabstichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich seyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweisen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferstecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, fast keine einzige Stelle desselben so behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferstichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künstler die Art der Behandlung, die jedem Gegenstand vorzüglich angemessen ist, durch Führung des Grabstichels lernen, der sehr langsam und zum Theil mit Furcht arbeitet: so wird sein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er sucht. Mit dem Bleystift und der Feder geht die Arbeit geschwind von statten; sieht man, daß eine Behandlung für gewisse Gegenstände nicht schiklich genug ist, so kann man funfzig andre versuchen, ehe man mit dem Grabstichel zweyerley Manieren versucht hat.

Während der Zeit, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen übet, kann er auch schon die ersten Uebungen mit dem Grabstichel vornehmen, um sich eine feste Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bestimmt sind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schraffirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchstwichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst wäre es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst würklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends angenommen worden. Diese Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. B. diese Behandlung am besten sey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schwere und kalte Luft auszudrüken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlanget haben, alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde: so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfodert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynahe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der

Kunst

Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweig derselben: dieser auf das Portrait; ein andrer auf das historische Gemählde; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre würklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervorthut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Uebung erworbenen Geschiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künstler könne nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unterstehen zu leugnen, daß zu einem Kupferstich, wie Massons Jünger zu Emaus nach Titian *), weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemähldes selbst? Ein kühner Stich und zierliche Schraffirungen machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wolklingenden Vers zu machen.

Dieselbigen Werke, welche von Kupferstechern, Nachrichten und Lebensbeschreibungen enthalten, finden sich, bey dem Art. Aezkunst, S. 67 u. f. angezeigt. — Auch finden sich dergleichen, zum Theil, noch, in den, bey den Art. Baumeister (S. 345.) Bildhauerey (S. 424.) Mahlerey angeführten Biographischen Werken. — Zu ihnen kommt noch das Diction. histor. des Artistes, p. Mr. (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. B. — Auch stehen sich noch, bey Joh. Harzheim Biblioth. Colon. Colon. 1747. f. nitae pictor. *chalcographorum* . . . nostrat. — Und ein neues, weitläuftiges italienisches Werk der Art ist, im 45ten Bd. S. 303. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. angekündigt worden. — —

*) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig dem XIV. nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen lassen. Cabinet des estampes du Roy de France. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie blos zu Geschenken bestimmt hatte.

Erklärungen und Abbildungen der, von den Kupferstechern gebrauchten Zeichen (Monogrammen) finden sich in dem, bey dem Art. Aezkunst, S. 68. angezeigten Abecdario pictor. welche, unter dem Titel: Repertor. Sculptile-Typicum: or a complete collection and explanat. of the several Marks and Cyphers, by which the prints of the best Engravers are distinguished . . . Lond. 1730. 12. gedruckt worden sind. — Eben dergl. Erklär. und Abbildungen bey der Sculptura Histor. Technica . . . Lond. 1747. 1770. 8. (in der letztern Ausg. von 202 dergl. Zeichen.) — Joh. Jakob. Christ Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch andrer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andre dergl. Künstler, auf ihren Werken sich verborgen haben, Leipz. 1747. 8. Franz. von Gellius, mit Zusätzen von dem jüngern d'Argenville, Par. 1750. 8. — Eine ähnliche Anzeige und Erklärung, bey des Papillon Traité histor. et prat. de la Gravure en bois . . . Par. 1766. 8. — Eine eben dergl. bey dem Chronol. Ser. of Engravers . . . Cambr. 1770. 8. (von 172 Künstlern.) — Die, von H. v. Murr in s. Bibl. de Peint. Bd. 1. S. 141. als ein, bisher gehaltenes Werk angeführte, und bereits Lipsi. 1679. 8. erschienene Tacheographia des C. A. Ramsay, enthält nichts, als Verkürzungszeichen zum Abschreiben oder Nachschreiben. — —

Zu den berühmtesten Kupferstechern (zu welchen allerdings auch die Erfinder und Urheber der Kunst, in so fern sie bekannt sind, gehören, von welchen aber hier größtentheils die, in der Aez- und in der

Schwar-

Schwarzen Kunſt berühmteſten ausgeſchloſſen werden, weil von dieſen Zweigen der Kunſt in beſondern Artikeln gehandelt worden iſt) werden gezählt: Mart. Schönauer, oder Schön († 1486. S. den folgenden Artikel Tommaſo Finiguerra (Wenn Hr. v. Heinecke, in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 20. S. 238. aus der in ein ſilbernes, von dieſem Künſtler ums J. 1460 verfertigtes, Gefäß der Johanniskirche zu Florenz, eingeriebenen ſchwarzen Farbe ſchließt, daß deswegen eben ſo frühe Abdrücke gemacht worden ſeyn müſſen: ſo ſcheint es nicht zu erwogen, daß aus der jetzt darauf befindlichen Farbe, ſich für jene Zeiten nichts ſchließen läßt. Kann ſie nicht ſpäter eingerieben worden ſeyn? Würde ſie, wenn ſie damahls wäre eingerieben worden, jetzt nur noch darauf ſeyn können? Und ſind nicht ähnliche Betrügereyen oft genug geſpielt worden? Die, in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, S. 281 beſchriebenen 24 Bl. tragen immer noch keine unwiderlegliche Zeichen, daß ſie von ihm ſind. Uebrigens ſ. in Betref ſeiner, und der Anſprüche der Italiener, in Rückſicht auf die Erfindung der Kunſt, Vaſari Vite de' pittori, B. 4. S. 264. der neuen Ausg. und des Dom. Mar. Manni Werk, De Inventis Florentinis. Kap. 40. S. 78. welcher die Erfindung ſchon in das J. 1400 ſetzt, und Blätter aus der Leidensgeſchichte, welche jährlich in der Johanniskirche zu Florenz zum Küſſen ausgetheilt werden, als die erſten geſtochenen nennt; ferner des Hiac. Gimma Iſtor. Litter. d'Italia, Bd. 1. S. 376. ſo wie in des Marq. d'Argens Examen crit. die 48te Anm. S. 339. und die Lettere ſulla pittura, Bd. 2. S. 230. nebſt den ſchon angef. Neuen Nachr. des H. v. H. S. 276 u. f. Palmer (hiſtor. of Printing, S. 393) will einen Stich von ihm geſehen haben; vergl. mit Meermanns Origin. Typogr. S. 252. N. dq.) — Iſrael von Mecheln, M. und S. (1450–1523. S. über ihn die Idée générale d'une Collect. d'Eſtampes S. 224 u. f. Lomazzo in dem, ſeinem Trattato dell' arte della pittura, angehängten Verzeichniſſe von Künſtlern, nennt ihn, S. 690. Iſrael Metro und Inventore del tagliar le carte di rame.) Bacio Baldini (Ihm, oder dem Sandro Botticelli, werden drey in der Ausgabe des Libro intitulato Monte ſancto . . . Flor. 1477. 4. und zwey, in der Comedia des Dante vom J. 1481. befindliche Kupferſtiche zugeſchrieben, welches die erſten ſind, welche man mit Gewißheit von ital. Künſtlern kennt. S. Catal. de la Bibl. du Duc de la Val. Par. 1783. 8. S. 255. Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon pour l'année 1782, Dij. 1783. 8. Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, 1. S. 280, Murrs Journ. 2. S. 246. und das Dict. des Artiſtes Art. Boticello) Mich. Wohlgemuth († 1519. S. Idée gen. d'une coll. d'eſt. S. 233. N. Bibl. der ſchönen Wiſſ. Bd. 20. S. 246. Murrs Journ. zur Kunſtgeſch. 2. 238.) Alb. Dürer († 1528. Seine, mit dem Grabſtichel verfertigten Werke belaufen ſich auf einige neunzig. Nachrichten von ihm liefern die, bey dem Art. Deutſche Schule S. 606. b. angezeigten Werke.) Albr. Altoefer (1511) Andr. Montegna († 1517) Marc. Ant. Raymondi (1527. In dem vorher angeführten Werke des Gandellini findet ſich ein Verzeichniß ſeiner Arbeiten.) Agoſtino Veneziano, de Muſis gen. (1514) Noel Garnier (1520. Wird für einen der erſten franzöſiſchen Kupferſtecher gehalten.) Nic. Belin, da Modena (1530) Giov. Ghiſi, Montovano gen. (1530) Luc. Dammetz, oder von Leyden († 1533) Giov. Giac. Caraglio (1540) Marco da Ravenna (1540) Giul. Bonaſone (1547. S. des Malvaſia Felſina pittrice, Bd. 1. S. 74.) Eneas Vico (1550) Georg Pens (1550) Heinr. Aldegraf (1551) Hs. Seb. Böhm († 1550) Adrian und Joh. Collaert (1555) Adamo und Giorg. Ghiſi (1560) Lamb. Sutermann (1560) Girol. Fagivoli (Von ihm ſind die erſten bekannten, mit dem Punzen gearbeiteten, oder vielmehr damit nachgeholfenen Blätter, wahrſcheinlicher Weiſe ums J. 1560 gemacht. Ich verbinde damit die ähnlichen Künſtler Joh.

Stef. de Laune, aus Strasburg, ums J. 1582, und Hier. Bang und Paul Flynt, ums J. 1592. Janus Lutma u. a. m. S. Moehsens Verzeichniß einer Sammlung von Bildniſſen, S. 39 u. f.) Batt. Franco (1561) Virgil Solis († 1562) Cornelius Cort († 1568) Mart. Rota (1569) Giovb. Cavaliere (1574) Ger. Jode († 1591) Theod. v. Bry (1596) Conr. Jode († 1600) Joh. Sadeler († 1600) Franz Aspruck (1601. Ueber ſeine mit dem Punzen gehämmerten 14 Bl. ſ. Moehsens Samml. von Bildniſſen berühmter Aerzte, S. 39.) Agoſt. Caracci († 1602) Joh. Saenredam († 1607) Nic. v. Bruyn (1610) Phil. Galle († 1612) Dan. Kellerthaler (1613. Wegen ſeiner gehämmerten Kupferſtiche ſ. Stettens Kunſtgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg, S. 416) Cher. Alberti († 1615) Heinr. Goltzius († 1617) Theod. Galle (1620) Ambr. Bonvicino (1622) Franz Villamena (1626) Heinr. Goudt (1626) Pet. Laſtmann (gab 1626 die erſten nicht ſehr glücklich gerathenen Verſuche von bunten, in Kupfer, nach Beyſpiel der mit hölzernen Stöcken von Hugo da Carpi, u. a. m. geſchnittenen Blättern.) Rob. v. Voerſt (1628) Egid. Sadeler († 1629) Criſp. de Pass (1630) Schelde Bolswert (1630) Paul Pontius (1630) Luc. Vorſtermann, V. (1630) Pet. v. Ballu (1630) Jac. Matham († 1631) Pet. Jode († 1634) Conr. Galle (1634) Luk. Kilian († 1637) Abrah. Bloemaert († 1647) John Payne († 1648. Der erſte durch den Grabſtichel bekannte Engländer.) Giuſ. Zarlati (1650) Joh. Fried. Greuther (1650) Girol. Roſſi (1650) Conr. Marinus (1650) Jac. Neefs (1650) Pet. Nolpe (1650) Heinr. Snyers (1650) Conr. v. Dalen (1650) Conr. Caukerken (1650) Pet. Clouet (1650) Pet. Jode S. (1650) Frz. Sneyders († 1657) Giuſ. Bat. Galleſtruzzi (1657) Jac. Bellange (1660) Pet. v. Bleek (1660) Pier. Lombard (1660) Conr. Meyſſens (1662) Theod. Matham (1663) Mich. l'Asne († 1667) Jon. Umbach (1670) Mich. Natalis (1670) Et. Baudet († 1671) Nic. Pithau († 1671) Jean l'Enfant († 1674) Ch. Audran († 1674) Rob. Nanteuil († 1678. Der erſte, welcher durch länglichte Punkte ſeinen Köpfen eine natürliche Fleiſchfarbe zu geben wußte. S. Florent le Comte Cabinet des ſingularités etc. Bd. 1. S. 325. Brux. 1702. 12. Vie de R. Nant. Par. 1785. 8.) Reg. Zeemann (1680) Dan. Danckerts (1680) J. Munichuyſen (1680) Elias Hainzelmann (1680) Ant. Bloodeling (1680) Frcs. Spierre († 1681) Guil. Chateau († 1683) Corn. Bloemaert (1690) Guil. Rouſſelet († 1680) Cl. Melan († 1688. Wird für den Erfinder des ſo genannten einfachen Stiches, oder Schraffirung, wo durch eine einzige, in die Runde gehende Linie, Alles gemacht wird, gehalten) Corn. v. Viſcher (1690. S. den Art. Aetzkunſt.) Phil. Kilian († 1693) Franc. de Poilly († 1693. Cat. de l'œuvre de Frc. Poilly . . . . par Mr. Hequet, Par. 1752. 12.) Barth. Kilian († 1696) John Viſcher († 1696. S. den Art. Aetzkunſt.) Bapt. Kilian († 1696) Conrad Meyer († 1698) Ant. Maſſon († 1700) Sim. Thomaſſin (1700) Ger. Audran († 1703) Ger. Edelink († 1707) Ant. Trouveau (1707) Conrad Vermeulen (1707) Jeanb. Nollin (1710) Louis Audran († 1712) Joh. Jac. Thurneiſer († 1718) Joh. Ulr. Kruns († 1719) Phil. Thomaſſin (1720) Mich. Doſſier (1720) Et. Picart († 1721) Ben. Audran († 1721) Et. Desrochers (1723) Arn. Weſterhout († 1725) Louis Simoneau († 1727) Ch. Simoneau († 1728) Jeanb. Poilly († 1728) Frcs. Chereau († 1729) Mart. Bernigeroth († 1733) Bern. Picart († 1733) Joh. Heinr. Staecklin († 1736. Er gab die erſten Verſuche in den Miniatur-Kupfern, welche ſein Sohn, Johann Rudolph, geſt. 1756. viel beſſer lieferte. S. Stettens Erläuterung der in Kupfer geſtochenen Vorſtellungen aus der Geſchichte der Reichsſtadt Augsburg, Br. 9.) Joh. Goerne († 1738) Louis Desplaces († 1739) Heinr. Sim. Thomaſſin (1741) Jac. Chriſtoph le Blon († 1741) lieferte die erſten glücklichen Verſuche in bunten Kupfern. S. den folgenden Art.) Chr. Dupuis († 1742) Rob. Andenaert († 1743) Giov. Canaſſe († 1747) J. G. Wolfgang († 1748) Nic. Heinr.

Henr. Tardieu († 1749) Pierre Drevet B. und S. († 1749) Joh. Admiral (1750. mit Farben abgedruckte Kupfer.) Jacq. Allamet (1750) Laur. Cars (1750) Et. Fessard (1750) Jean Jac. Flipart (1750) Th. Major (1750) Jean Ouvrier (1750) Jac. Andr. Friederich († 1751) Jac. Frey († 1752) Gasp. du Change († 1754) Georg Mart. Preißler († 1754) Nic. de L'Armessin († 1755) Bart. Crivellari (1755) Bern. l'Epicier († 1755) Jean Audran († 1756) Phil. Andr. Kilian († 1759) Jean Phil. Le Bas († 1760) Varate (ein Franzose, welcher ums Jahr 1760 die Kunst, Architectur, im Geschmacke getuschter Handrisse in Kupfer zu bringen, erfand.) Jean Mich. Liotard (1760) Joh. Ad. Schweikart (1760. Ihm wird eigentlich die Erfindung, getuschte Handrisse in Kupferstichen nachzuahmen, zugeschrieben, auch machen noch Peter Floding, Charpentier, u. a. m. darauf Anspruch, so wie andre sie eben auch erfunden haben. Le Prince war nur der Verbesserer. S. den folgenden Artikel.) Jer. Jac. Sedelmayer († 1761) Louis Gerugue († 1762) Jean Daulle († 1763) Nic. Beauvais († 1763) Jean Jac. Balechou († 1764) Ant. Faldoni († 1765) Franc. Marra (1765) Joh. B. Bernigeroth (1765) Corn. Ploos v. Amstel. (1765. Erfand die Manier, alle Arten von Zeichnungen, mit Farben illuminirt, in der größten Vollkommenheit nachzuahmen. S. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Bd. 2. S. 46. und den folgenden Artikel.) Gust. Andr. Wolfgang (1766) Hier. Sperling (1766) Et. Drevet (1766), Joh. M. Bernigeroth († 1767) Marc. Pitteri († 1767) Joh. El. Riedinger († 1767) Christn. Fried. Boethius (1768) Lor. Zucchi (1768) Jean Ch. Francois († 1769. Er, und Nic. Mazzo, und Louis Bonnet brachten die gehämmerten Kupferstiche, oder Punzenarbeit, zu einer großen Vollkommenheit, und lieferten Blätter nach Zeichnungsart mit schwarzer und rother Kreide.) Joh. El. Nilson (1769) Jac. Houbracken († 1770) Jean Savant (1770) Fre. Basan — Bollafter — A. B. Barbaza — Jean Barry — Bartolozzi (war, wenn nicht der erste, doch einer von den ersten, welcher die so genannten punctirten Blätter (S. den folgenden Artikel) von vorzüglicher Güte lieferte. Mit ihm zugleich und später haben in dieser Manier gearbeitet, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. F. Schmidt, Just. Preisler, Dan. Berger (Von dessen sämmtl. W. Eine Anzeige, Leipz. 1792. 8. erschienen ist) C. Feller, P. W. Tomkins, Bichard, J. R. Smith, W. Dickinson, Gebrüder Facius, J. Parker, Caroline Watson, Kingsbury, R. Macuard, T. Burke, W. Ward, W. P. Carey, Saillier, W. Sharp, V. M. Picot, Bettilini, P. Simon, Howard, W. Wilkingson, N. Polard, C. Tomkins, Mde. Preskel, J. M. Delatre, G. Graham, Sinzenich (S. Meusels Mus. St. 8. S. 164.) Schiavonetti u. v. a. m.) — Joh. Fdr. Bause (Ein Verz. s. Kupferstichswerke erschien, Leipz. 1786. 8. und ein Suppl. dazu 1789. 8. vergl. mit dem 34ten Bd. S. 320 u. f. der Neuen Bibl.) — Jean Beauvarlet — Beavit — Salv. Carmona — Giov. Catini — Giovb. Cecchini — Chevillet — Clemens — Rich. Cooper — Dom. Cunego — Nic. de Launay — Will. Ellis — Et. Figuet — Fitler — Fab. Gautier — Dagoty (verbesserte die Manier des Le Blon mit einer Farbe mehr, ungeachtet, sowohl der Zeichnung, als selbst dem Colorite nach, seine Blätter unter den Arbeiten des Le Blon sind.) — Pet. v. Geust — Jac. Gilberg — Joh. Hall — Ant. Hewery — Lavreince — Longueil — Martin — Jan. Mason — Arch. Macduff — Massard — Christoph v. Mecheln — R. Morgen — P. E. Moitte — J. G. Müller — Stef. Mulinari — Joh. Mart. Preißler — Reinier — Andr. Rossi — F. Selma — Jac. Schmutzer — Rob. Strange — J. C. Sherwin — Jacq. Nic. Tardieu — Porporati — Sim. Fres. Ravenet — Giov. Volpato — H. Winkeles — Jos. Wagner — Joh. Georg Wille — Will. Woollett — Vopez — u. v. a. m.

Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird, weil von den beyden andern Zweigen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläuftig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte vermittelst der, mehr oder weniger stumpflaufenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so oft man will, auf Papier abzudrukken. Ohne uns bey dem Mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Mahlerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaßen die Wärme des Lebens, kann sie so gut, als die Mahlerey selbst ausdrukken. Was wir also zum Lobe dieser Kunst gesagt haben *), kann größtentheils auch auf die Kunst des Kupferstechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferstecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß ersetzet. Denn er kann sein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künste zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferstechen sowol von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunst ist, durch deren Erfindung die neuere Welt einen grossen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferstecher nöthigen Talenten ist im vorhergehenden Artikel gesprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieses anmerken, daß die Kupferstecherkunst in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunst erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung sehen, daß durch schwarze Striche auf einem hellen Grund so mannichfaltige Gestalten der Dinge können dargestellt werden: die glänzende Politur des Metalles; die Durchsichtigkeit und der Schimmer des Glases; das glatte und dabey doch weiche Wesen des Nakenden am menschlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verschiedenen seidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewässer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieses bedenket, und

*) S. Mahlerey.

und sich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meister die Kunstgriffe herauszusuchen, wodurch so gar vielerley Würkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferstecherkunst, ob sie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, später als diese zur Vollkommenheit gekommen ist. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhardo da Vinci hinaussetzen; und beynahe eben so alt ist das Kupferstechen. Aber schon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferstecherkunst ihre Höhe erreichte, auf die sie im vorigen Jahrhundert gekommen ist.

Wir müssen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wissenschaften, besonders die Naturgeschichte und die Mechanik, aus dem Kupferstechen ziehen, müssen wir hier übergehen, ob sie gleich allein hinlänglich wären, es schätzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geschmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künste hervorbringen, kann die Kupferstecherkunst im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der schönen Künste zum Genuß überlassen. Die Werke der Baukunst, der Bildhauerey, des Steinschneiders und des Mahlers, die das größte Aufsehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferstecherkunst in unsere Cabinette sammlen. Freylich geht vielen dieser Werke dadurch, daß sie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Kosten man die herrlichsten Werke der Kunst durch die Wohlthat des Kupferstechens haben kann, so erkennet man den vorzüglichen Werth dieser Kunst. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Palläst der Grossen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht.

Hiernächst wird dem zeichnenden Künstler selbst das Studium der Kunst durch die Kupferstiche ungemein erleichtert. Der Baumeister hat nicht nöthig in der Welt herumzureisen, um die besten Werke der alten und neuen Baukunst zu sehen. Der Kupferstecher liefert sie ihm in sein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmessen und übersehen kann. Eben diesen Vortheil kann auch der Mahler, in Absicht auf den größten Theil seiner Kunst, aus den Kupferstichen ziehen.

Die Erfindung dieser schätzbaren Kunst ist nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, sich gern alle neue Erfindungen in den schönen Künsten zueigneten, geben einen florentinischen Goldschmidt Maso Finiguerra für den Erfinder derselben aus, und setzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrscheinlichkeit eignen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römische Ausgabe der Erdbeschreibung des Claudius Ptolemäus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magistrum a Sweynheim nennte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsschrift an den Pabst Sixtus V. sagt Magister Sweynheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu druken *).

*) Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.

Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß Israel von Mecheln, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münsterschen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat *), der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstaben G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer gestochenen Blattes von 1455, worauf ein Monogram gestochen, das dem von Hans Schüffelein ähnlich ist. Diesemnach fiele die Erfindung des Kupferstechens gerade in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdrukerey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kaiser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen **). Aber an das Abdruken solcher Platten scheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magister von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den Jahren 1461, 66 und 67 mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: dis ist die Engelweyh unser L. Frau bey den Einsideln; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen Conrad Shoeinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst setzet *), dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist Martin Schöne, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise gar oft le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und stund in dem Rufe eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im Jahre 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geschichte der Kunst von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des funfzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist erstaunlich groß: aber man ist nicht plötzlich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst itzt, da sie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieses, der

*) S. Idée generale d'une Collection complette d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipsic et Vienne, 1771. 8. (Der Verfasser ist der Herr Cammerrath von Heinike aus Dresden.)

**) S. Wolffgang Knorr in seiner Künstlerhistorie S. 4. wo er, dieses zu beweisen, Aventini Bayerische Chronik S. 289. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

*) S. Hamburgische Berichte von 1741. N. 4.

der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schwer seyn würde, jeden Schritt, den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil, den sonst keine der schönen Künste hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erste angeführt werden, der einen äußerst feinen und glänzenden Stich eingeführt; Goltzius und seine Schüler Johann und Herrmann Müller könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs, Cornelius de Vischer als der erste Verbesserer der Schraffirungen, und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nutzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. Edelink, Masson, Audran, Nanteuil, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigsten Werke des Grabstichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zusätze die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das Beträchtlichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehrern Farben abzudrucken; die Art des Stichs, welche die mit Rothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich, wodurch die getuschten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläuftig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist Florent le Comte *). Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werke. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche Füßli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprache herausgegeben hat **), ein Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.

* *

Von der Kupferstecherkunst überhaupt handeln, theoretisch: in französischer Sprache: Das, bey dem Art. Aetzkunst, S. 65 a. angeführte Werk des Abr. Bosse, ob es gleich, ursprünglich, nur zum Behufe der letztern geschrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin ist es nähmlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg. von 1758) folgende Abtheilungen

*) Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte, Par. 1699 und 1712. 12. 3 Bd. Brux. 1702. 12. 3 Bd.

**) Joh. Casp. Füßlin raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich 1771. 8.

gen hat; Princ. *de la gravure au burin*; preparatifs pour gr. au burin; manière facile pour ſçavoir aiguiſer un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles . . .; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* . . . .; princ. *de la grav.* et de l'impreſſion *qui imite les tableaux*; de la grav. *en maniere de crayon* . . .; des *camajeux et de la grav. qui imite le lavis* u. ſ. w. — Sentimens ſur la diſtinction des div. manières de peint. de deſſ. et de *gravure*, et des originaux . . . . Par. 1649. 8. von Abe. Boſſe. — Das zehnte Kap. des 4ten Buches von Felibiens Principes de l'Arctit. de la Sculpt. de la Peint etc. S. 280 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de deſſeins différens, avec des carreaux mis-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Obſervat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. — — In engliſcher Sprache: Sculpture; or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper . . . by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberſchriften führen: Of Sculpture, how derived and diſtinguiſhed, with the ſtyles and inſtruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progreſs of Sculpt. amongſt the Greeks and Romans, down to the middle ages, (nähmlich in Rückſicht auf Bildnerey aller Art) with ſome pretenſions to the invention of copper-cuts and their impreſſions; of the invention and progreſs of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the moſt renowned maſters and their works; of Drawing and deſign, previous to the art of chalcography, and of the uſe of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper-plates, by Mr. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erſte Ausgabe dieſes Werkes ſoll bereits im J. 1662 oder 1667 erſchienen ſeyn; doch habe ich ſolche nie zu Geſichte bekommen.) — Sculpt. hiſtorico-technica, or the Hiſtory and Art of Engraving . . . extracted from Baldinucci, Florent le Compte, Faithorne, the Abcdario pitt. and other Authors . . Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The riſe and progreſs of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practiſed, in vielen Unterabtheilungen, und ſehr ausführlich; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in hiſtoriſche, moraliſche, die Geſchichte der Kunſt betreffende und vermiſchte Blätter theilt, wovon die erſten wieder 87, die zweyten 9, die dritten 50 und die vierten 8 Unterabtheilungen hatten; The repertor. or a Collection of various Marks and Cyphers und a chronol. and hiſtor. ſeries of the Painters from the eleventh Century. Hiezu kommt noch ein Alphab. Index of the chriſtian names and ſurnames of the Engravers and Painters. Ob dieſes Werk übrigens nicht mit der Hiſt. and Art of Engrav. *with the Artiſts Aſſiſtant in Drawing*, Lond. 1747. 12. eben daſſelbe ſey, weiß ich nicht.) — An Eſſay upon Prints: contain. remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the moſt noted maſters: illuſtr. by criticism upon particular pieces: to which are added ſome cautions that may be uſeful in collecting prints. Lond. 1767. 1768. 1781. 8. von W. Gilpin; Deutſch, mit dem Titel: Abhandlung . . . Leipz. 1768. 8. (die 5 Kap. des Werkes enthalten: The princ. of Painting, as far as they relate to prints; obſervat.

on

on the different kinds of Prints; caracters of the most noted masters; remarks on particul. prints und cautions in collecting prints.) — — In holländischer Sprache: Das 13te Buch des großen Mahlerbuches von Laireſſe, Bd. 3. S. 394. der d. Ueberſ. Ausg. v. 1784 in neun Kap. als Tafel von der Kupferſtecherkunſt in ihrer Beſchäftigung; von der Kupferſtecherkunſt insgemein; von dem allgemeinen Wohlſtande, ſo in einem ſchönen Kupferſtich erfordert wird, nebſt dem Unterſchied der Kunſt- und Buchkupferſtücke; von dem Unterſchied der Kupferſtecher und der Ez oder Radierkunſt; Anm. über das Harſiren oder die Schraffirungen; Nothw. Anm. über das Tüpfeln oder Punktiren vieler Kupferſtecher in ihren Werken; vom Radiern der Bas-reliefs; von der Kupferſtecherkunſt und dem Anlegen der Schraffirung; von der ſchwarzen Kunſt. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Der 7te Abſchnitt des 2ten Th. von Lörmons Natur und Kunſt, S. 243. — Ein, zu deſſen Vertheidigung geſchriebener Abſchnitt im 2ten Th. des Oreſtes. (der LI. S. 141.) — Der 2te Abſchn. im zweyten Th. des 1ten Bds. S. 357 von Chriſtn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte. — Ueber das Studium der Kupferſtecherey, ein Aufſ. von Lud. Fronhofer, im 1ten Bde. S. 239 der Abhandl. der Bayeriſchen Acad. München 1781. 8. — — Ferner gehört, im Ganzen, zur Theorie der Kupferſtecherkunſt überhaupt: Dictionaire de Chifres et de Lettres ornées, à l'uſage de tous les Artiſtes, cont. les 24 lettres de l'Alphabeth combinées de manière à y rencontrer tous les noms et ſurnoms entrelaſſés . . . p. Mr. Pouget, Par. 1766. 4. mit 250 Kpfrn. — —

Von einzelen Arten der Kupferſtecherkunſt beſondre Schriften, als von der Aezkunſt. ſ. dieſen Artikel. — — Von den bunten Kupfern: Nouv. genre de Peinture, ou l'art d'imprimer des portraits, et des tableaux en huile, avec la même exactitude que s'ils étoient faits au pinceau, p. J. Chr. le Blon, Loudr. 1722. 4. Auf ſolche Art wird dieſes Werk im Regiſter des Journ. des Savans angeführt; aber da es mir ſonſt nirgends vorgekommen iſt: ſo weiß ich den Innhalt nicht näher zu beſtimmen, und zu ſagen, ob es vielleicht mit dem, in der Folge vorkommenden Coloritto, or Harmony of Colouring eben daſſelbe iſt? So viel iſt gewiß, daß in eben dieſem Journal, von eben dieſem Jahre, 1722, Bd. 70. S. 359 und B. 72. S. 46. Briefe von Desmaiſeaux über eben dieſe Erfindung ſtehen. — An Account of Mr. James Chr. le Blon's Principles of printing, in imitation of painting . . . . by Cromw. Mortimer, in den Philoſ. Transact. vom J. 1731. Bd. 37. S. 101 u. f. Lond. 1733. 4. (Der Innhalt iſt: To produce any object with three colours and three plates; to make the drawings on each of the three plates ſo; that they may exactly tally; to engrave the three plates, ſo as that they cannot fail to agree; to engrave the three plates in an uncommon way, ſo as that they may produce 3000 and more good prints; to find the three true primitive material colours, and to prepare them, ſo as that they may be imprimable, durable, and beautiful; to print the three plates, ſo as that they may agree perfectly in the impreſſion.) — Coloritto, or the Harmony of Colouring in painting, reduced to Mechanical practice, under eaſy precepts and infallible Rules . . by J. Chr. Le Blon, Lond. 1737. 4. Engl. und Franzöſiſch, mit 5 bunten Kupfern; herausgeg. in der Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les ecrits, les operations, et les inſtruct. verbales de J. C. Le Blon, Par. 1756. 1768. 8. ohne die Kupfer, von Gualtier de Montdorge (Nach der Zueignungsſchr. an Rob. Walpole, folgen Preliminaries; To attain the practical part; ſimple colours that are uſed for tinctures of fleſh; an univerſal, eaſy and expedi-

die Dichtkunst auf mancherley Weise, vorzüglich in scherzhaften Erzählungen und in der Comödie; die Tanzkunst und Musik in comischen Balleten; die zeichnenden Künste auf mancherley Art, am vorzüglichsten aber in historisch-comischen Stüken.

Soll aber diese Art des Lächerlichen auf eine den schönen Künsten anständige Art gebraucht werden, so muß es nicht in das Abgeschmakte, oder grobe Niedrige fallen, sondern mit feinem Geschmak durchwürzt seyn. Es wird abgeschmakt und albern, so bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrscheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt sich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in schlechten Possenspielen ein Mensch über einen andern wegstolpert, den er gar wol gesehen hat; oder wenn er sich blind und taub stellt, wo jedermann sieht, daß er es nicht ist; oder wenn jemand etwas naives sagt, oder thut, wobey jedermann merkt, daß es blos possenhafte Verstellung ist. Unsere deutsche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, sich von solchen Possen, wovon selbst Moliere nicht rein ist, zu reinigen; aber die comischen Opern führen es nicht selten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künstler sich vor dem Uebertriebenen und Unwahrscheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menschen die menschliche Physionomie lassen, und sie auf eine geschikte und wahrscheinliche Weise mit der Physionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, sondern verständige Menschen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menschlichen Körper, so ist die Sache blos unsinnig, und nicht mehr lustig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung solcher Menschen belustigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegensatz mit den unsrigen machen, so muß er uns nicht völlig alberne und abgeschmakte Menschen zeigen: diese verachten wir auf den ersten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln: denn diese ziehen unsre Aufmerksamkeit nicht an sich.

Niemand bilde sich ein, daß zu dieser Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantasie gehöre; ohne feinen Witz und großen Scharfsinn wird keiner darin glüklich seyn. Es ist eben so schwer, einen Roman, wie der Gil-Blas ist, zu schreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geschichte der Kunst selbst beweist, wie wenig Zeichner sind, die in Carricaturen das Geistreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche, nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contrast zwischen Dingen, wo wir sie nicht würden gesehen haben, sehen nur Menschen, die scharfsinniger sind als wir, und dadurch setzen sie uns in den zweifelhaften Zustand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig ist. Die Kunst zu scherzen ist so selten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger ist die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Besserung der Menschen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem ist nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verspottet zu werden, und es ist kaum eine Leidenschaft, mit der so viel ausgerichtet werden kann, als mit dieser. Mancher ließe sich eher sein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich seyn wollte. Hier ist also für den Künstler Ruhm zu erwerben; er kann die Menschen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder bösen Gewohnheit heilen, und jede schädliche Leidenschaft im Zaum halten,

halten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schiket sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hiezu die beste Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird *). Auf die spottende Comödie kann man anwenden, was Aristoteles vom Trauerspiel sagt: sie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem sie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos stellt, erwekt sie die Furcht lächerlich zu werden. Rousseau spricht ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falschen Lichte gesehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß sie lächerlich sind; diese kann man nicht bessern. Aber wie mancher Mensch findet sich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unserm eigenen Geist erzeuget, nicht aus unsrer verkehrten Art zu sehen entstanden sind; wir haben sie eingeführt gefunden, und es ist uns nur nicht eingefallen, sie an dem Probirstein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, so erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Mensch würde sich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtsinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlassen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, so verwahrt er sich dagegen. Wie mancher verständige Gelehrte würde nicht ein Pedant seyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rousseau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen ist, sondern auch Verständige anstekt; so wie das Laster nicht blos den verworfenen Menschen, in deren Herzen es entspringt, eigen ist, sondern auch gute Menschen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verständige Menschen sind von Thorheiten und Vorurtheilen, die sie durch Ansteckung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Ansteckung zu verwahren. Sollte dieses nicht weit leichter und natürlicher seyn, als daß sie davon angestekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum sollten sie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher gesprochen *).

Wo man die Besserung zur Absicht hat, muß die Narrheit selbst, nicht die Person des Narren, den man bessern will, lächerlich gemacht werden. Man muß sich sogar in Acht nehmen, daß er sich nicht gleich persönlich getroffen glaube; er muß erst brav mitlachen, und erst am Ende muß man ihm sagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menschen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie sind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre sind sie unschädlich, weil sie nicht anstekken. Kein Mensch, der noch einigen Verstand hat, glaubt sich in dem

*) S. Schauspiel.

*) S. Reflexions philosophiques sur l'utilité de la poesie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1760. S. 337 u. ff.

gegenwärtigen Zuſtand des Menſchen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenſtand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien ſehr groſſen Dienſt. Auch können viel Gedanken in einen zuſammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorſtellungen nur eine ausſucht, die natürlicher Weiſe auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege ſagt:

Ferisque rurſus occupabitur ſolum *).

Dieſer einzige Umſtand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, ſchließt tauſend andre Vorſtellungen nothwendig in ſich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigen viel ſagen, ſo muß man ſeinen Gegenſtand von der Seite vorſtellen, von welcher er am ſchnelleſten überſehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann ſehr viel geſagt werden; aber von keiner Seite läßt ſich alles geſchwinder überſehen, als von der, die Horaz durch dieſe Worte zeiget:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, ſcheinet am ſchwereſten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunſt. Dieſer Reichthum iſt ererbt, der andre muß erſt durch Sparſamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunſt dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineſte Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglaſſung des Ueberflüßigen. Hier iſt alles Kunſt. Wenn man ſagen will: es ſey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menſchen zu kennen; weil er ſich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieſes Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil ſeine Vorgeſetzten es verboten haben: ſo ſcheinet es beynahe unmöglich, alle dieſe Begriffe in weniger Worte zuſammen zu faſſen. Doch hat Terenz gerade dieſes weit kürzer ausgedrukt. „Wie willſt du die Sinnesart erkennen, ſo lange Jugend, Furcht und der Hofmeiſter ſie zurüke halten?“

Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
Dum aetas, metus, magiſter, prohibent *)?

Dieſe Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zuſammengetragen hat: ſo iſt zu Erreichung der möglichſten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke beſonders bearbeitet, und auf die wenigſten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in ſeinen Vorſtellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewieſen, daß die Decemviri dadurch ſich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gutdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Rullus, der das Geſetz von der Austheilung vorgeſchlagen hatte, erwiedern: ſie ſeyen weit entfernt einen ſolchen Mißbrauch ihres Anſehens zu machen. Gegen dieſe Verſicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen: 1) Es ſey immer ungewiß, ob ſie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) ſo gar wahrſcheinlich, daß es geſchehen würde; ſollte es aber nicht geſchehen, ſo würde

*) Epod. XVI.

*) Terent. And. Act. I.

würde es doch 3) unschiklich seyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne sie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Diese drey Vorstellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in diese Kürze zusammengebracht. „Erstlich ist es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geschehen möchte; und warum sollte ich endlich zugeben, daß wir unsre Wolfarth mehr euer Gütigkeit, als unsern eigenen klugen Veranstaltungen, zu danken haben?“ Der lateinische Ausdruk ist noch viel kürzer: Primum nescio: deinde timeo: postremo non committam, ut vestro beneficio potius, quam nostro consilio salvi esse possimus *).

Eine solche Kürze ist fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorstellungen, welche zugleich würken sollen, zu thun hat; denn je näher man sie zusammendränget, desto gewisser thun sie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache selbst, oder von dem Verstande des Redenden her. Eine Sprache verträgt sie mehr, als eine andre. Im lateinischen und Griechischen verstattet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meisten unsern Sprachen haben. Da die Sprachen, so lange sie lebend bleiben, sich immer verändern, so sollte man die glüklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stük von den Dichtern zu erwarten, weil sie am öftersten in der Nothwendigkeit sind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieser Nutzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war. Doch will dieses nicht sagen, daß jeder poetische Ausdruk seiner Kürze halber, sogleich in die gemeine Rede soll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzesten Sprache kommt noch sehr viel auf den Verstand des Redners an. Wer nicht gewohnt ist, überall die höchste Vollkommenheit zu suchen, die nur der Verstand sieht, trifft nicht immer die größte Kürze. Sie ist also den Schriftstellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wissenschaften aufgelegtes Genie mit Geschmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutschen. Schon in dieser Absicht allein ist sein Usong ein höchst schätzbares Werk, und kann zum Muster des kurzen Ausdruks dienen.

*) Or. I. de Lege Agraria.

L.

La.

(Muſik.)

Mit dieſer Sylbe wird nach der Aretiniſchen Solmiſation der letzte oder ſechſte Ton des Hexachords bezeichnet; folglich iſt La immer die natürliche, oder diatoniſche Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, ſo bezeichnet La den Ton A; iſt G der Grundton, ſo wird der Ton E mit La bezeichnet *).

Labyrinth.

(Gartenkunſt.)

Mit dieſem Worte, das von ägyptiſcher Herkunft zu ſeyn ſcheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Luſtgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge ſo ſeltſam durch einander laufen, daß man ſich ſchwerlich aus denſelben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Luſtgärten gemein; itzt aber ſind ſie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptiſchen Gebäude her, das ſo ſehr weitläuftig und mit ſo mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man ſich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man ſich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theſeus ſo berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muſter des Aegyptiſchen ſoll aufgeführt haben. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß es eine ſehr weitläuftige Berghöle geweſen, wie die Baumannshöle in Deutſchland iſt. Wäre es ein ſo maſſives Gebäude geweſen, wie Plinius vorgiebt, ſo läßt ſich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spur deſſelben mehr übrig geweſen. Alſo gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem erſten Baumeiſter aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Mährchen, dergleichen ſie ſehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künſte zuzuſchreiben *).

Lächerlich.

(Schöne Künſte.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unſerm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches; und der ſeltſame Zuſtand des Gemüths, der das Lachen verurſachet, entſteht aus der Ungewißheit unſers Urtheils, nach welchem zwey widerſprechende Dinge gleich wahr ſcheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding ſey ſo, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerſtört. Man lacht beym Kützeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wolluſt empfinde; bey ſeltſamen Taſchenſpielerkünſten, weil man nicht weiß, ob das, was man ſieht, würklich oder eingebildet iſt. Wenn ein Narr

*) S. Solmiſation.

*) S. Künſte.

Narr klug, ein junger Mensch alt, ein furchtsamer Hase beherzt thät; oder wenn einer etwas sucht, das er in der Hand hat: so fühlen wir uns zum Lachen geneigt, weil wir Dinge beysammen zu sehen glauben, die unmöglich zugleich seyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidischen Satzes von dem vermeynten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, gelesen hat; sein Auge sieht einen Winkel, und sein Verstand sagt ihm, daß keiner da sey. Nichts ist wunderbarer und überraschender, als daß man zwey einander gerade entgegengesetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein sagen soll. Dieses scheint man doch in den erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Belustigende in der Sache, wenn sie blos als ein Gegenstand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unschuldiges Mädchen, wenn es seine Einwilligung in eine Sache geben soll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit nein, und die Liebe ja sagt. Wie soll beydes zugleich statt haben können?

Das Lachen hat seinen Grund blos in der Vorstellungskraft, in sofern sie die Beschaffenheit der Sachen als einen Gegenstand der Neugierde beurtheilet; so bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erscheinung einer innigst geliebten Person, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichsten Freude Platz machte. In dem ersten Augenblik der Erscheinung würkte blos die Vorstellungskraft, die das Seltsame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Person abwesend und doch gegenwärtig seyn sollte. So bald die würkliche Gegenwart entschieden, und das Ungewisse verschwunden war, überließ man sich den Empfindungen des Herzens. Also dauert das Lachen nur, so lange die Ungewißheit dauert, und so lange die Sache räthselhaft ist. Darum belustiget sich kein Mensch mehr an den seltsamsten Taschenspielerkünsten, so bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menschen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lachen haben nicht Scharfsinn oder Aufmerksamkeit genug, das Räthsel aufzulösen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird schon eine künstlichere Verwiklung der Sachen erfodert scharfsinnige, als einfältigere Menschen lachen zu machen.

Es scheinet, daß die verschiedenen Arten des Lächerlichen sich auf zwey Hauptgattungen bringen lassen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengesetzt sind.

Die erste Gattung entstehet aus Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich zugleich seyn können, weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abentheuerlich ist. Wir wollen der ersten Gattung den Namen des ungereimten, der andern des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere besondere Arten in sich; aber es würde zu weitläuftig seyn, alle aus einander zu setzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich seyn.

Das ungereimte Lächerliche entstehet auf verschiedene Weise: zuerst aus dem Widersprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtsamer beherzt, eine häßliche Alte schön und jung, ein Unwissender gelehrt thut, und dergleichen: so fallen sie völlig ins Lächerliche. Beyspiele davon sind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht also die Menschen lächerlich, deren Reden und Handlun-

gen so vorgestellt werden, daß dieses Widersprechende darin auffällt. Sehr oft macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was sie sich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was sie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernst für sie interessiren. Voltaire hält ohne Grund dieses für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke *). Es fällt aber meistentheils ins Niedrige. Wenn Personen von Geschmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen sollen, so müssen sie doch etwas feines haben, der Widerspruch muß nicht sogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfsinn dazu gehören ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß seltsam und außerordentlich seyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit steigt, lächerlich, wie man an vielen übertriebenen Carricaturen sieht. Und denn bekommt es noch einen stärkern Reiz, wenn's unter dem Schein des Ernstes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So ist die ungeheure Prahlerey des Miles glorioſus beym Plautus lächerlich, wenn er sagt:

Postridie, natus sum ego — quam
Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn sein Knecht mit ernsthafter Mine hinzuthut:

Si hic pridie natus foret quam ille,
hic haberet regnum in coelo **).

*) J'ai cru remarquer qu'il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire universels qu'à l'occasion d'une mépriſe. — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'epelle rire de tout son cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

**) Mil. Glor. Act. IV. f. 2.

Drittens wird dieses Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an sich richtiger Gedanken oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, dessen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher sie auf eine ungereimte Weise versteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen die Römer aufwiegelte, diesem Feldherrn sein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüstet, sonst aber vermuthlich schlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieses für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der schlaue Carthaginenser: die Römer seyen ihm zwar als ein sehr habsüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß sie sich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So sind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von seinem Schatzkästchen Dinge sagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieses Lächerliche steigt aufs höchste, wenn die Mißdeutungen ernstlichen Streit zwischen den Personen verursachen, die einander ihre Worte so ungereimt auslegen.

Viertens entstehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden: wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit seinem zerrissenen Wamms vergleicht. Die meisten Parodien gehören zu dieser Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieser Art *).

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimten Lächerlichen.

Das

*) S. Naiv.

Das abentheuerliche Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt seine Kraft von einer höchstseltsamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben ist. Dieses ist die Gattung, deren Horaz im Anfang seines Schreibens über die poetische Kunst erwähnet:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, et turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne:
Spectatum admissi risum teneatis Amici?

Hieher gehören erstlich die seltsamen Abentheuer; wovon kein Mensch den Zusammenhang einsieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comischen Romanen vorkommen, possirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien sieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen solcher Menschen, die wahre Originale sind, welche ganz ausser die Ordnung der Natur treten, die immer so denken und handeln, wie sonst kein Mensch thun würde. Ferner das Seltsame und Abentheuerliche in Vergleichung solcher Dinge, zwischen denen nur eine wilde und ausschweifende Phantasie Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menschen eingefallen wären. Von dieser Art des Lächerlichen findet man eine sehr reiche Aerndte in Buttlers Hudibras. Nicht nur seine Helden sind poßirliche und abentheuerliche Narren, sondern die beständigen Anspielungen der albernsten Handlungen dieser niedrigen Originale auf sehr ernsthafte Begebenheiten und Unternehmungen derselben Zeit, machen dieses Gedicht ungemein ergötzend.

Dieses sey von der Beschaffenheit der lächerlichen Gegenstände gesagt.

Auch das Lachen selbst ist von verschiedener Art: rein und blos belustigend; oder mit andern Empfindungen vermischt, nach Beschaffenheit der Veranlassung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, so thut es eine ganz andere Würkung, als wenn wir es an Personen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon ist. Im ersten Fall ist es rein und blos belustigend, wie bey seltsamen poßirlichen Begebenheiten. Entsteht es aber aus Einfalt, so mischt sich schon ein kleiner Hang zum Spotten in dasselbe; wir sehen gerne, daß andre sich weniger scharfsinnig zeigen, als wir sind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Personen, denen wir nicht gewogen sind, oder die wir gar hassen, so mischt sich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Personen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthigt zu sehen, ist hinlänglich uns lachen zu machen.

Hieraus entsteht die verschiedene Anwendung des Lächerlichen in den schönen Künsten. Es dienet entweder zur Belustigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Belustigung dienen, ist anderswo gesprochen worden *). Hier ist blos der Stoff zu diesen Werken und dessen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entsteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verspotten können. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon so eben gesprochen worden.

Alle Hauptzweige der schönen Künste können dieses Lächerliche brauchen:

*) S. Scherzhaft.

chtkunſt auf mancherley Weiſe, glich in ſcherzhaften Erzählun- und in der Comödie; die Tanz- und Muſik in comiſchen Balle- die zeichnenden Künſte auf man- y Art, am vorzüglichſten aber torisch-comiſchen Stüken.

oll aber dieſe Art des Lächerlichen ine den ſchönen Künſten anſtän- Art gebraucht werden, ſo muß cht in das Abgeſchmakte, oder t Niedrige fallen, ſondern mit n Geſchmak durchwürzt ſeyn. wird abgeſchmakt und albern, ſo es den Schein der Würklichkeit, die Wahrſcheinlichkeit verlieret. der nie denkende Pöbel läßt ſich lenden, daß er grob erdachte reimtheiten für würklich hält, lacht, wenn in ſchlechten Poſ- ielen ein Menſch über einen an- wegſtolpert, den er gar wol ge- t hat; oder wenn er ſich blind taub ſtellt, wo jedermann ſieht, er es nicht iſt; oder wenn je- d etwas naives ſagt, oder thut, ey jedermann merkt, daß es blos nhafte Verſtellung iſt. Unſere ſche Schaubühne hat zwar glük angefangen, ſich von ſolchen en, wovon ſelbſt Moliere nicht iſt, zu reinigen; aber die comi- Opern führen es nicht ſelten ret ein. Um es zu vermeiden, der Künſtler ſich vor dem Ueber- enen und Unwahrſcheinlichen n. Der Carricaturmahler muß Menſchen die menſchliche Phy- omie laſſen, und ſie auf eine ge- te und wahrſcheinliche Weiſe mit Phyſionomie eines Schaafs, oder r Nachteule verbinden, daß nicht rne Köpfe, ſondern verſtändige nſchen die Sache für würklich en. Setzet man einen würkli- Katzenkopf auf einen menſchli- Körper, ſo iſt die Sache blos nnig, und nicht mehr luſtig. Bill der Dichter oder Mahler uns Schilderung ſolcher Menſchen beluſtigen, deren Charakter und Sit- ten einen lächerlichen Gegenſatz mit den unſrigen machen, ſo muß er uns nicht völlig alberne und abgeſchmak- te Menſchen zeigen: dieſe verachten wir auf den erſten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zwei- feln: denn dieſe ziehen unſre Auf- merkſamkeit nicht an ſich.

Niemand bilde ſich ein, daß zu dieſer Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantaſie gehöre; ohne feinen Witz und großen Scharf- ſinn wird keiner darin glüklich ſeyn. Es iſt eben ſo ſchwer, einen Roman, wie der Gil-Blas iſt, zu ſchreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geſchichte der Kunſt ſelbſt beweiſt, wie wenig Zeichner ſind, die in Carri- caturen das Geiſtreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen ver- mocht haben. Würkliche, nicht er- dichtete Aehnlichkeit und Contraſt zwiſchen Dingen, wo wir ſie nicht würden geſehen haben, ſehen nur Menſchen, die ſcharfſinniger ſind als wir, und dadurch ſetzen ſie uns in den zweifelhaften Zuſtand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig iſt. Die Kunſt zu ſcherzen iſt ſo ſelten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger iſt die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Beſſe- rung der Menſchen. Wer Empfin- dung von Ehre hat, dem iſt nichts fürchterlicher, als die Gefahr verach- tet oder gar verſpottet zu werden, und es iſt kaum eine Leidenſchaft, mit der ſo viel ausgerichtet werden kann, als mit dieſer. Mancher ließe ſich eher ſein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächer- lich ſeyn wollte. Hier iſt alſo für den Künſtler Ruhm zu erwerben; er kann die Menſchen von jeder Thor- heit, von jedem Vorurtheil, von je- der böſen Gewohnheit heilen, und jede ſchädliche Leidenſchaft im Zaum halten,

hatten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schiket sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hiezu die beste Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird *). Auf die spottende Comödie kann man anwenden, was Aristoteles vom Trauerspiel sagt: sie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem sie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos stellt, erwekt sie die Furcht lächerlich zu werden. Rousseau spricht ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falschen Lichte gesehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß sie lächerlich sind; diese kann man nicht bessern. Aber wie mancher Mensch findet sich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unserm eigenen Geist erzeuget, nicht aus unsrer verkehrten Art zu sehen entstanden sind; wir haben sie eingeführt gefunden, und es ist uns nur nicht eingefallen, sie an dem Probirstein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, so erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Mensch würde sich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtsinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlassen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, so verwahrt er sich dagegen. Wie mancher verständige Gelehrte würde nicht ein Pedant seyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rousseau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen ist, sondern auch Verständige anstekt; so wie das Laster nicht blos den verworfenen Menschen, in deren Herzen es entspringt, eigen ist, sondern auch gute Menschen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verständige Menschen sind von Thorheiten und Vorurtheilen, die sie durch Ansteckung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Ansteckung zu verwahren. Sollte dieses nicht weit leichter und natürlicher seyn, als daß sie davon angestekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum sollten sie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher gesprochen *).

Wo man die Besserung zur Absicht hat, muß die Narrheit selbst, nicht die Person des Narren, den man bessern will, lächerlich gemacht werden. Man muß sich sogar in Acht nehmen, daß er sich nicht gleich persönlich getroffen glaube; er muß erst brav mitlachen, und erst am Ende muß man ihm sagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menschen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie sind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre sind sie unschädlich, weil sie nicht anstekken. Kein Mensch, der noch einigen Verstand hat, glaubt sich in dem

*) S. Schauspiel.

*) S. Reflexions philosophiques sur l'utilité de la poesie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1760. S. 337 u. ff.

Falle zu finden, äußerst lächerlich zu seyn, oder zu werden. Er macht also keine Anwendung auf sich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben so behutsam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menschen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad schrekeu, sie liegen außer seinem Kreis; und so ist auch das Tollhaus keine Warnung, die man verständigen Menschen geben könnte. Wer in Molieres Tartuffe, oder Harpagon sich selbst erkennt, wird dadurch nicht gebessert; denn er hat alle Scham bereits verloren: ein feinerer Tartuffe und Harpagon aber wendet dieses grobe Lächerliche nicht auf sich an.

Darum soll der comische Dichter, der die Menschen von Thorheiten befreyen, oder sie davor warnen will, sowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung desselben vorsichtig seyn. Er soll uns nicht grobe Narrheiten, die wir selbst auch hinlänglich bemerken, sondern unsre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtsamkeit, oder aus Mangel des Scharfsinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen lassen, um uns davon zu heilen. Entdekt er ausgebreitete Thorheiten, die wir übersehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, so warne er uns bey Zeiten davor; vor groben Narrheiten halten wir uns durch uns selbst schon genug verwahret.

Hier ist leicht zu sehen, daß nur die scharfsinnigsten Köpfe, die viel weiter als andre, auch nicht unverständige Menschen, sehen, zu diesem Werk aufgelegt sind. Wer nicht über alle andre Menschen wegsieht, muß sich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comische Dichter dieser Art so sehr selten sind. Wo es auf bloße Belustigung ankommt, wovon vorher gesprochen worden, da hat es so viel nicht auf sich; eine gute comische Laune ist dazu hinlänglich, wiewol auch diese schon eine ziemlich seltene Gabe ist. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menschen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieses, um junge comische Dichter zu warnen, daß sie sich nicht zu früh in dieses Feld wagen; sie mögen erst versuchen uns zu belustigen; aber ehe sie uns vom Lächerlichen zu heilen versuchen, müssen sie sehr gewiß seyn, nicht daß sie gemeine Narren, sondern auch klügere Menschen, übersehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menschen und der Welt, von den tiefsten Einsichten der Philosophie unterstützet. Die aber diese Kenntniß und Einsicht durch langes Beobachten und scharfes Nachdenken erlangt haben, besitzen denn selten noch die comische Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieser Schwierigkeit ist es noch mehr zuzuschreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutsche Schaubühne noch so wenig Gutes in dieser Art aufzuweisen hat. Es ist wahr, daß Deutschland blos zur Belustigung weniger comische Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und sich weniger nach andern umsieht, um es so zu machen wie sie. Der Deutsche scheuet sich ungeschikt zu scheinen, und hat nicht Muth genug sich ganz seinem Gutdünken zu überlassen; darum ist er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, sed artifex. Es fehlet uns an Geistern, die von einer gewissen Höhe auf uns herabsehen, und dann Lust und Laune genug hätten, sich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das sie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland steht hoch genug,

genug, um seine Nation zu übersehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel so hoch, daß nur die, die das schärfste Gesicht haben, deutlich darin sehen; man muß schon über die gemeinen Thorheiten weit weg seyn, um sich von ihm von verstektern heilen zu lassen. Lessing scheinet einen stärkern Hang zur tragischen Muse zu haben; und sein Lachen zieht meistentheils ins Bittere. Lisow würde der comischen Bühne in dieser Art grosse Dienste geleistet haben, wenn er sich dieses vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieser Gattung scheinet einer der schwersten Theile der Kunst zu seyn. Die grösste Sorgfalt muß auf die Wahrscheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, so bald der Zuhörer glaubt, daß es solche Narren, wie man ihm vorstellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorstechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verschiedenen Arten, hiebey zu verfahren, aus einander zu setzen. Im Grunde müssen sie mit den verschiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit ist ein Irrthum, dessen Widerspruch an den Tag zu bringen ist. Wollte sich hier jemand die Mühe nehmen, die Aristoteles genommen, da er seinen Elenchus geschrieben hat: so würden wir alle mögliche Arten, das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyspiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen ist die, da man den falschen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt ist, die Falschheit desselben zeiget. Gerade so kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu setzen. Es würde das bekannte Gespräch zwischen dem Pyrrhus und Cineas eine schöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieser wollte dem Pyrrhus seine Thorheit, die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer sollen ein sehr kriegerisches Volk seyn; — doch wir werden sie besiegen. Aber zu was soll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das versteht sich von selbst. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, so wird uns in ganz Italien niemand mehr widerstehen, weder Griche noch Barbar. Also werden wir Meister von ganz Italien seyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehst du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was sollt uns nun hindern, diese glükliche und volkreiche Insel zu erobern.

Cin. Das läßt sich wol hören. Es ist so itzt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles tod ist. — Dieses soll also denn das End' unsrer Eroberung seyn?

Pyrr. Du überlegst die Sachen nicht, Cineas. Dieß alles soll nur ein Vorspiel grösserer Unternehmungen seyn. Wer sollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem so nahe liegenden Afrika und Carthago Lust bekommen? — Hast du nicht gesehen, daß Agathokles, der doch mit so wenig Schiffen, und nur wie verstohlner Weise aus Sicilien dahin gesegelt war, sich beynahe davon Meister gemacht hat? Wer wird denn uns, da wir eine so große Macht haben, Widerstand thun?

Cin.

Ein. Kein Menſch. Denn können wir auch wieder zurükkehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrſchen. Das iſt ſicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen dieſen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gaſtereyen und Luſtbarkeiten anſtellen, und recht luſtig ſeyn.

Ein. Was hindert uns denn dieſes gleich itzt zu thun? Warum ſollen wir mit ſo viel Arbeit, mit ſo viel Gefahr, mit ſo viel Blutvergießen etwas in der Ferne ſuchen, was ſchon itzt in unſrer Gewalt iſt, da wir würklich alles beſitzen, was zu jenem luſtigen Leben nöthig iſt?

Auf eine ähnliche Weiſe kann man auch andere Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringſten iſt. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu ſetzen; doch müßte allemal der Scharfſinn und die comiſche Laune beym Gebrauch derſelben vorausgeſetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunſt zu ſpotten ſo wenig als andre Künſte. Cicero wünſchte ein Syſtem dieſer Kunſt zu haben, ob er gleich wol ſah, daß die Natur das Beſte dabey thun müßte *).

Wiewol die Comödie die vorzüglichſte Gelegenheit hat, dieſes Lächerliche anzuwenden, ſo kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden: in allen Dichtungsarten; im Geſpräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künſten angehe, kann man am deutlichſten aus Hogarths Werken, beſonders aus ſeinen Zeichnungen zum Hudibras ſehen. Dem Redner kann es höchſt vortheilhaft ſeyn; wenn er ſeine Gegner lächerlich zu machen weiß, ſo hat er ſeine Sache meiſt gewonnen: denn man iſt geneigt ſich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichſten Widerlegung.

Einen ſehr großen Nutzen hat die Kunſt, fein über Thorheiten zu ſpotten, auch im gemeinen Leben, nicht nur um ſich gegen Narren in Sicherheit zu ſetzen, ſondern auch um die Menſchen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es iſt ein wahres Glük unter ſeinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der ſie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem ſchönen Geſchlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und ſie von der ihrem Geſchlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget: ſo dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünſchen, daß dieſe Gabe zu ſpotten nur redlichen Menſchen zu Theil würde, weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rouſſeau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unſittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenſtände lächerlich zu machen ſuchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Shaftesbury ſich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienſt anzuhängen ſucht, nicht darauf hafte, ſondern vielmehr ein Probierſtein deſſelben

*) Cujus utinam artem aliquam haberemus! ſed domina natura eſt. De Oratore Lib. II.

ſelben ſey *). Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er ſo viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe ſelbſt darüber zum Narren worden ſey**). Um ſo viel leichter iſt es, wenn man oft verſucht, ſich etwas von der lächerlichen Seite vorzuſtellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyſpiele genug, daß aus Scherz Ernſt wird. Alſo iſt es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren ſoll, etwas Lächerliches zu ſuchen. Mancher, der gewohnt iſt, die poſſenhafte Aeneis des Scarrons zu leſen, wird ſchwerlich die Aeneis ſelbſt mit dem Ernſte leſen können, den er ſonſt dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Bosheit gebraucht wird. Cicero hat dieſe wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er ſagt ausdrüklich, man müſſe Miſſethäter härter, als mit Spott beſtrafen †). Aber dieſes geht nicht allemal an. Es giebt Böſewichte, die über die Geſetze erhaben ſind; andre ſind eine Peſt der menſchlichen Geſellſchaft, und wiſſen ihre Bosheit ſo liſtig auszuüben, daß man die Geſetze gegen ſie gar nicht brauchen kann. Dieſe können nur mit der Geißel des Spötters gezüchtiget werden; es iſt die einzige Art ſich an ihnen zu rächen. Beſſern kann man ſie nicht dadurch; dieſes iſt auch nicht die Abſicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wohl daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Böſewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung ſeiner Bosheit doch große Hinderniſſe in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung ſteht, iſt ſelten fürchterlich.

Wer unternimmt, einen großen Miſſethäter, dem man durch die Geſetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in ſeinen Spöttereyen ſo ſehr ſorgfältig zu ſeyn. Auch der Pöbel muß ſeiner ſpotten; folglich iſt alles, was ihn beſchimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wenn Tartuffe ſich in ſeiner verliebten Tollheit ſo grob hintergehen läßt: ſo ſehen ſie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrſcheinlichſte Narrheit, der man ihn beſchuldiget, kann gute Würkung thun. Ariſtophanes beſchuldiget den Sokrates in ſeinen Werken ſo viel grober Narrheiten, daß kein Verſtändiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philoſoph dadurch verächtlich worden ſeyn.

Die ſogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu dieſem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Menſch in dieſer Art Spötterey geſchikter, als Ariſtophanes. Unſre heutigen Staatsverfaſſungen haben dieſen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte geſprochen werden *).

* *

Die, von H. Sulzer angeführte Meynung des L. Shaftesbury iſt bereits von Leibnitz in einem, in dem Recueil de div. pieces ſur la Philoſ. la Rel. nat. u. ſ. w. Bd. 2. S. 311. (Ausg. von 1759) befindlichen Aufſ. geprüft und widerlegt worden. Ausführlicher iſt dieſes in dem Eſſay on the Characteriſtiks of the Earl of Shaftesbury by J. Brown, L. 1751.

*) S. Satyre.

*) Eſſay on the freedom of Wit and Humor.

**) Adeo illum riſi, ut pene ſim factus ille.

†) Facinoroſos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. Lib. II.

1751. 8. in dem 1ten Verſ. geſchehen; der wieder in der Vindication of L. Sh. on the ſubject of Ridicule, Lond. 1751. 8. beſtritten worden iſt. Auch C. F. Flögel hat jene Meynung in ſ. Geſchichte der komiſchen Litterat. Bd. 1. S. 104 u. f. zum Theil widerlegt; aber an J. C. Adelung (Ueber den Styl, Bd. 2. S. 227 dritte Ausg., hat ſie einen, wie mir dünkt, richtigen Vertheidiger gefunden. — —

Die Erklärungen der Alten, als des Ariſtoteles, Cicero und Quintilian, von dem Lächerlichen, ſo wie die Erklärung mehrerer Neuern, hat J. Riedel, in dem VIII Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſenſch. Jena 1767. 8. S. 97 u. f. unter der Aufſchrift: Vom Lächerlichen und Belachenswerthen geſammelt. — —

Unter den Neuern haben, vom Lachen und Lächerlichen beſonders gehandelt, in lateiniſcher Sprache: Vinc. Madius, in einem Aufſ. De Ridiculis, bey ſ. Ausg. der Poetik des Ariſtoteles, Ven. 1550. fol. — — In franzöſiſcher Sprache: Reflect. ſur le Ridicule, p. Mr. J. B. Morgan Abbé de Bellegarde, Amſt. 1699. 12. 1701. 12. Engliſch, Lond. 1706. 12. 1739. 12. 2 B. Deutſch, von Ph. B. Staold von Schüz († 1742) — Eſſ. hiſtor. et philoſ. ſur les princ. ridicules des differentes Nations, p. Mr. G. Dourx, 1766. 12. — Des cauſes phyſ. et morales du Rire . . . Amſt. 1768. 8. Engl. 1770. 12. Deutſch, Prag 1771. 8. — — In engliſcher Sprache: Die No. 47 und 249 des Spectator. — Ein Aufſ. über das Lachen, geſchr. im J. 1741. Deutſch im 4ten Bd. S. 299 des Brittiſchen Muſeums für die Deutſchen. — Eſſay on Ridicule, Lond. 1753. 8. — Al. Gerard, in dem 6ten Abſch. des 1ten Th. ſ. Verſuches über den Geſchm. S. 68. d. ll. Von dem Gefühl od. Geſchmack des Lächerlichen. — H. Home, in dem 7ten und 12ten Kap. ſ. Elements of Criticism. — Monboddo, in ſ. W. von dem Urſprunge und Fortg. der Sprache Th. 2. S. 389 d. ll. Ueberſ. — Thoughts on Laughter co Hibernicus, drey Briefe von Hutcheſon, veranlaßt durch die bekannte Erklärung des Hobbes vom Lachen (in dem Tract. De Homine C. XII. §. 7.) und die 47te Nummer des Zuſchauers, in den Letters concerning the true foundation of virtue, Glasg. 1772. 8. S. 93 u. f. Deutſch im 32ten Bde. S. 1 und 179 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Eſſay on laughter von J. Beattie, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Edinb. 1776. 4. Deutſch, im 5ten Th. ſ. Neuen philoſ. Verſuche, Leipz. 1780. 8. — Campbel, in der Philoſophy of Rhetorik, Bd. 1. Th. 2 und 3. S. 41 u. f. — Prieſtley in der 24ten ſ. Vorleſ. über Redekunſt und Kritik, S. 208 u. f. d. d. Ueberſ. — On Wit, Ridicule and Humour, ein Aufſ. in den Transact. of the Iriſh Acad. 1788. von Will. Preſton. — — In deutſcher Sprache: Auſſer dem bereits angeführten Abſchn. aus J. Riedels Theorie, Ein Aufſ. in dem 2ten Bde. S. 273 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. veranlaßt durch das 2te Cap. der 2ten Abtheil. des dritten Abſchn. des 2ten Buches, im 1ten Bande von J. G. H. Febers Unterſ. über den menſchl. Willen. — A. W. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 75. S. 104. der 1ten Ausg. — Der 13te Abſchn. S. 394. in J. C. Königs Philoſ. der ſch. Künſte. — Der 4te Abſchn. des 2ten Hauptſt. im 1ten Th. S. 343. von A. H. Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. — J. C. Adelung, in der 6ten Abtheil. des erſten Abſchn. vom 2ten Th. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 195. der 3ten Ausg. — Kepplers Crit. Unterſuchung über die Urſache und Wirkung des Lächerlichen, Cilli 1792. 8. 2 Th. — In wie fern, zur Verſtärkung des Lächerlichen, Häßlichkeit und Ekel dienen können, Leſſing im Laocoon, S. 233. vergl. mit dem erſtern der Krit. Wälder 2t. S. 244 u. f. — — S. übrigens den Art. Comiſch.

Lage der Sachen.

(Schöne Künste.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem französischen Wort Situation ausdrükt, versteht man die Beschaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewissen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige als eine Würkung dessen, das vorhergegangen, und als eine Ursache dessen, das noch erfolgen soll, ansieht. Wenn wir uns den Augenblik vorstellen, da Cäsar vom Brutus und seinen Mitverschwornen soll umgebracht werden; in diesem Augenblik aber die Handlung als stille stehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Personen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umstände, und dieses alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben: so fassen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In diesen Umständen stellt man sich etwas, das geschehen soll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwürkend, oder als leidend ansieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerksamkeit den Erfolg von so vielen auf einmal zusammenkommenden mit oder gegen einander würkenden Dingen. Ist die Handlung an sich selbst wichtig, und itzt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, so befinden wir alsdenn uns selbst, als Zuschauer, in einem merkwürdigen Zustande, voll Neugierde, Würksamkeit und Erwartung. Ein solcher Zustand hat ungemein viel reizendes für lebhafte Gemüther, und es scheinet, daß wir das Vergnügen unsrer Existenz nie vollkommener genießen, als in solchen Umständen. Welcher Mensch könnte in einem solchen Falle ohne den bittersten Verdruß sich in der Nothwendigkeit befinden, sein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe seine Neugierde über die Erwartungen dessen, was geschehen soll, befriediget ist?

Deswegen ist in dem Umfange der schönen Künste nichts, das uns so sehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, ist eines der wichtigsten Talente des Künstlers. Man sieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe scheinenden und unvermeidlichen Ausbruch solcher Dinge bestehe, die lebhafte Leidenschaften erweken. Das, was wir vor uns sehen, setzt uns in Erwartung, die mit Furcht oder Hoffnung, mit Verlangen oder Bangigkeit begleitet ist. Je mehr Leidenschaften dabey rege werden, je mehr interessirt die Lage der Sachen. Schön Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig ist, können sich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde sehr interessirt. Man wünscht zu sehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander streitend, sehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Personen in einem völligen Irrthum und in falschen Erwartungen sind, oder wo überhaupt etwas widersprechendes in den Sachen ist; wo man einen starken Contrast gewahr wird, gehören unter die interessantesten, und können nach Beschaffenheit der Sachen sehr tragisch, oder sehr comisch seyn. Das Interessante dieser Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegengesetzten Dinge. Unser Gemüth ist alsdenn in der lebhaftesten Fassung, wenn alles, was zur Hervorbringung eines Zustandes erfodert wird, vorhanden zu seyn scheinet, ohne daß dieser Zustand erfolget. Wenn wir Zuschauer eines wichtigen Unternehmens

mens sind, an dessen gutem oder schlechtem Erfolg wir starken Antheil nehmen; so sind wir auf das Lebhafteste in den Augenbliken interessirt, da wir die Entscheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieser Zustand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil dessen, was wir erwarten, so entsteht eine Erschütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöschlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt ist zu gelingen oder zu mißlingen, so entsteht eine ausnehmend lebhafte Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir sehen, daß die Personen, denen am meisten an einem gewissen Erfolg gelegen ist, das Gegentheil von dem thun, was sie thun sollten. Man kann sich in solchen Umständen kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwürken. Wenn wir sehen, daß ein Mensch das, was er am sorgfältigsten verbergen sollte, selbst verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unserm Wunsche nach thun sollte, oder wenn er sonst in einem großen und wichtigen Irrthum ist: so fühlen wir eine starke Begierde ihn zurecht zu weisen. Wenn wir sehen, daß Ulysses das Geheimniß seiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch selbst verräth: so entstehet in uns eine lebhafte Besorgniß. Wir sind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis so vergnügt sehen, da wir doch wissen, wie sehr sie sich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Böswicht, wie Aegysth ist, über seine vermeynte Glükseligkeit in dem Augenblik frohlokken sehen, da der Dolch, ihn zu ermorden, schon gezogen ist. Ueberhaupt sind solche Lagen, wo der Zuschauer die handelnden Personen über Hauptangelegenheiten im Irrthum sieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchst interessant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Orestes, der vor ihr steht, als todt beweinen sehen, da wir wissen, daß er auf dem Punkt stehet, sich zu erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verstand und die Neugierde interessiren, da man äußerst begierig ist zu sehen, wie die Sachen laufen werden; wie sich eine Person aus einer großen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird; wie hier die Unschuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu sehen. Solche Lagen sind allemal als sittliche oder politische Aufgaben anzusehen, deren Auflösung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Versteht er die Kunst, sie natürlich, ohne erzwungene Maschinen, ohne Hülfe völlig unwahrscheinlicher ohngefährer Zufälle aufzulösen, so hat er dadurch unsre Erkenntniß erweitert. Also können solche, blos für die Neugierde interessante Lagen, ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menschlichen Geschäfften unzählige Lagen vor, wo es äußerst schwer ist, mit einiger Zuversicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von solchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt sind, je mehr Fertigkeit müssen wir auch haben, uns selbst in ähnlichen Fällen zu entschließen. Und dieses ist einer der Vortheile, die wir aus der epischen und dramatischen Dichtkunst ziehen können, wenn nur die Dichter eben so viel Verstand und Kenntniß des Menschen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen sind mehr leidenschaftlich, und dienen hauptsächlich unser Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig ist, darin rege zu machen. Man kann sich in traurigen

gen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in schmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn ist die ganze empfindende Seele in ihrer größten Lebhaftigkeit. Man lernet sein eigenes Herz nie besser kennen, als wenn man Gelegenheit hat, sich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens starken Einfluß haben.

Die Dichter müssen demnach keine Gelegenheit versäumen, uns, wenigstens als Zuschauer oder Zeugen, in solche Lagen zu setzen. Die epischen und dramatischen Dichter haben die besten Gelegenheiten hiezu, und müssen dieses für eine ihrer wichtigsten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menschen der Dichter hat, je geschikter ist er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugsame Kenntniß der Welt, ist dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, so muß er sich Mühe geben, uns dieselbe recht lebhaft vorzustellen; er muß wissen, unsre Aufmerksamkeit eine Zeitlang auf derselben zu erhalten. Er soll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geschehen lassen; sondern entweder durch die Personen, die bey der Handlung interessirt sind, oder im epischen Gedicht, durch seine Anmerkungen und Beschreibungen, uns die wahre Lage der Sachen so schildern, daß wir sie ganz übersehen. Die Regel des Horaz:

Semper ad eventum festinat et in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit; —

hat nicht überall statt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwiklung der Sachen geschehen lassen, bis wir den gegenwärtigen Zustand der Dinge völlig gefaßt haben.

Landschaft.

(Zeichnende Künste.)

Unter den zeichnenden Künsten behauptet der Zweig, der uns so mancherley angenehme Aussichten auf die leblose Natur vorstellt, einen ansehnlichen Rang. Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schönen Aussichten scheinet schon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unser Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derselben auf die Bildung des sittlichen Menschen, ist bereits anderswo gesprochen worden *); hier ist der Ort zum Behuf dieses besondern Zweiges der Kunst, diese Sache näher zu betrachten. Die Mahler mischen zwar insgemein Vorstellungen aus der sittlichen Natur in ihre Landschaften; aber vorerst wollen wir davon blos, als von Vorstellungen aus der leblosen Natur sprechen. Denn schon als solche sind sie aller Arten der ästhetischen Kraft fähig.

Der Geschmak am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung, als in der leblosen Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, in die lieblichste Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton gestimmt, reizet das Auge fast überall, wo es sich hinwendet; was nur irgend an Form und Gestalt gefällig, reizend, oder groß und wunderbar seyn kann, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landschaft tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen ein Ganzes aus, darin sich alles so vereiniget, daß von der unbeschreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorstellungen keine der andern wi-

ver-

*) In den Artikeln Baukunst; Kunst.

ſpricht, obgleich jede ihren eige-
Geiſt hat. Dabey lernet der
nſch zuerſt fühlen, daß eine nicht
s thieriſche Empfindſamkeit für
erſchütternden Eindrüke der grö-
n Sinnen, ſondern ein edleres
fühl das Innere ſeines Weſens
chdringet, und eine Würkſamkeit
ihm rege macht, die mit der Ma-
e nichts gemein hat. Er lernt an-
Bedürfniſſe kennen, als Hunger
d Durſt, und die blos auf die Er-
tung der groben Materie abzielen.
lernt ein unſichtbares in ihm lie-
des Weſen kennen, dem Ord-
ng, Uebereinſtimmung, Mannich-
tigkeit gefallen. Die Schönhei-
der lebloſen Natur unterrichten
im Denken noch ungeübten Men-
n, daß er kein blos irdiſches,
bloßer Materie gebildetes We-
ſey.

Auch beſtimmtere Empfindungen
ſittlicher und leidenſchaftlicher
, entwikeln ſich durch Betrachtung
lebloſen Natur. Sie zeiget uns
enen, wo wir das Große, das
ue, das Außerordentliche bewun-
n lernen. Sie hat Gegenden, die
cht und Schauder erweken; an-
, die zur Andacht und einer feyer-
en Erhöhung des Gemüthes einla-
; Scenen einer ſanften Traurig-
, oder einer erquikenden Wolluſt.
chter und andächtige Eremiten,
thuſiaſten von jeder Art, empfin-
es und haben ſich zu allen Zeiten
ſelben zu Nutze gemacht. Wer
let nicht die fröhlichſten Regungen
Dankbarkeit, wenn er den Reich-
m der Natur in fruchtbaren Ge-
den vor ſich verbreitet findet?
r nicht ſeine Schwäche und Ab-
ıglichkeit von höhern Kräften,
n er die gewaltigen Maſſen über-
ıgender Felſen ſieht; oder das
uſchen eines gewaltigen Waſſer-
es, das fürchterliche Stürmen des
ndes, oder der Wellen des Mee-
höret? Wen ſchrekt nicht das Her-
anrauſchen großer Ungewitter? Oder
wer fühlt nicht in allen dieſen Scenen
die allmächtige Kraft, die die ganze
Natur regieret? Ohne Zweifel hat
der ununterrichtete Menſch die erſten
Begriffe der Gottheit aus ſolchen
Scenen geſchöpft *).

Eine ſtille Gegend voll Anmuth,
das ſanfte Rieſeln eines Bachs, und
das Liſpeln eines kleinen Waſſerfal-
les, eine einſame, von Menſchen
unbetretene Gegend, erweket ein ſanft-
ſchauerndes Gefühl der Einſamkeit
und ſcheinet zugleich Ehrfurcht für
die unſichtbare Macht, die in dieſen
verlaſſenen Orten würket, einzuflößen.
Kurz jede Art des Gefühls wird
durch die Scenen der Natur rege.
Der Philoſoph, der überall die Spu-
ren einer unendlichen Weisheit und
Güte findet, wird überzeuget, daß
dieſe verſchiedenen Kräfte nicht ohne
Abſicht in die lebloſe Natur gelegt
ſind. Sie ſind der erſte Unterricht
für den Menſchen, der die Sprache
der Vernunft noch nicht gelernt hat;
durch ihn wird ſein Gemüth allmäh-
lig

*) Man kann ohne Gottloſigkeit wenigſtens von mehrern Völkern mit dem Petronius ſagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrſcht. Nun iſt es gegen alle hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, daß dieſe Begriffe ſich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; alſo ſind ſie wenigſtens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von dieſen ſcheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird ſich um ſo viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieſes das gemeine Schikſal der größten Wahrheiten iſt. Erſt entdekt man ſie als ſchwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden ſie durch aufmerkſameres Beobachten beſtätiget, und zulezt durch tiefere Einſichten derer, die weiter als andre ſehen, aus unumſtößlichen Grundſätzen erwieſen.

lig gebildet, und sein Verstand erst mit schwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die sich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Also ist die aufmerksame Betrachtung der leblosen Natur der erste Schritt, den der Mensch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der leblosen Natur einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu würken; und der Landschaftmahler kann uns sehr vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet. Wer wird ohne heilsame Rührung sehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menschen erquikt, ihn auf sein Pferd setzet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können?

Durch eine wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben, die der Mahler in seine Landschaft setzet, kann er ihr einen Werth geben, der sie mit dem besten historischen Gemählde in einen Rang setzet. So konnte Nic. Poußin auf die Erfindung seiner arcadischen Landschaft sich eben so viel einbilden, als wenn er ein gutes historisches Stük erfunden hätte. Es ist anderswo angemerkt worden, daß zu großen Würkungen nicht allemal große Veranstaltungen gehören *), und daß bisweilen eine an sich geringe scheinende Sache, in einem besonders vorbereiteten Gemüth eine sehr große Würkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa Adam, der in einer paradiesischen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers selbst empfindet, könnte bey einem empfindsamen Menschen unauslöschliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon sehr mittelmäßig gezeichnete und schlecht gestochene Vorstellungen einiger schreklichen Gegenden, die man in Reisebeschreibungen nach Grönland, oder nach Hudsons Bay antrifft, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden diese Empfindungen nicht steigen, und was für großen Nachdruk würden sie nicht gewissen sittlichen Vorstellungen geben, wenn sie mit den eigentlichsten Farben der Natur gemahlt und mit einer historischen, sich dazu schikenden, Vorstellung staffirt wären? Und hieraus kann man sich leicht überzeugen, daß auch die Landschaft der größten Würkung, die man von den Werken der Kunst immer erwarten kann, fähig sey, wenn sie nur von rechten Meisterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket *), Landschaften vom jüngern Poußin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Würkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Diese Betrachtungen können uns die Grundsätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landschaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemählde in seiner Art gut ist,

*) S. Artikel Lied.

*) Der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen, über die Mahlerey S. 335.

wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erweket, und sittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlasset, oder erneuert: so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menschlichen Bildung nicht blos todte Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: so muß man auch in der Landschaft mehr als todten Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht blos dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rohe Materie mit so mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprache entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieser Sprache müssen wir in jeder Landschaft lesen, wenn wir ihr einen Werth beylegen sollen. Sollte der Mensch, dem Himmel und Erde wie um die Wette sich bemühen, sein Wesen zu erheben, und seine Seele zu erheitern; sollte er sich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu seyn? Sollten wilde Leidenschaften an seiner Brust nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Busch liebliche Gesänge in sein Ohr kommen *)? An solchen redenden Scenen ist die Natur unerschöpflich, und der Landschaftmahler muß sie für uns aufsuchen. Bald muß er uns zu betrachtendem Ernst einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern; itzt aus dem Getümmel der Welt in die Einsamkeit loken, dann uns einer schläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würksamkeit der immer beschäfftigten Natur zum Mitwürken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns blos durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kennet die Kraft seiner Kunst nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sittliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können. Es ist in dem ganzen Umfange der Künste kein weiteres Feld, Talente, Kentniß und Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünschte es zu erleben, daß die Kupferstecherkunst von der Mahlerey unterstützet, nach der Art der Aberlischen Landschaften *), den Liebhabern der

*) When Heaven and Earth, as if contending, vye
To raise his Being, and serene his soul;
Can he forbear to join the general Smile
Of Nature? Can fierce passions vex his Breast
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomson's spring, vs. 861. ff.

*) Herr Aberli, ein schweizerischer Landschaftmahler, der in Bern lebt, giebt seit einiger Zeit Landschaften heraus, darin das Vornehmste der Zeichnung zum Theil blos in flüchtigen Umrissen in

der Kunst das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich, in ausgesuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zusammen bringen. Würde man noch jeder Landschaft Auftritte aus der thierischen und sittlichen Welt, die sich dazu schiken, beyfügen, so würde eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nützliche Schule des Unterrichts seyn. Das Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindsame Scene der menschlichen Natur, könnte da auf die rührendste Art vorgestellt werden. Die, deren Geschäffte es ist, gemeinnützige Einrichtungen zu veranstalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der gesitteten Welt einen ausnehmenden Dienst erweisen, wenn sie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine solche Sammlung von Landschaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichste Methode an die Hand geben würde, die Menschen über alles, was sie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wissen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieses würde ein wahrer Orbis pictus seyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton stimmen könnte.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landschaft, die eigentlich von der Kunst herrühret, wird alles erfodert, was der Geschmak feines, und die Kunst schweres hat. Ein großer Landschaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in sich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landschaftmahler die Beyspiele eines Swaneveldts und Laireſſe zu Gemüthe. Dieser, der einen ansehnlichen Rang unter den Historienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigsten Theil seiner Untersuchungen auf die Landschaft angewendet; und dieses kann man auch von Leonhard da Vinci sagen. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künstler seine Aufmerksamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landschaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben scheinet, der sie der Abbildung werth macht, darauf beflissen seyn, daß er sie von den herumliegenden Dingen gehörig absondere, daß er sie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunstaltet wird *). Man trifft sehr selten Aussichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieser Absicht etwas hinzuzusetzen, oder wegzulassen hätte. Zwar geht es sehr selten an, die Landschaft so vollkommen, wie eine Insel von den umliegenden Gegenden abzusondern; und dieses ist auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorsticht, das man nur halb sieht, und das die Aufmerksamkeit von dem Vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da ist; denn dieses würde Mangel anzeigen. Vorgründe sind allemal Theile eines gröſsern Ganzen, und doch verlanget das Auge nicht das Fehlende zu sehen, weil die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweilet, sondern davon als von einer Nebensache zur Hauptsache eilet. Die

in Kupfer geätzt, das übrige mit Wasserfarben ausgeführt ist. Ein sehr glüklicher Einfall, der die Aufmunterung der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künstlers vorzüglich verdienet.

*) S. Ganz II Th. S. 291 f.

Vorstellung des Ganzen zu befördern ist es nothwendig, daß in jeder Landschaft eine einzige Hauptstelle sey, auf der die Vorstellung wesentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget sey; von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts so hervorstechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieser Art da seyn, so muß es weggelassen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landschaften, dergleichen man nicht selten, und auch von guten Meistern sieht, die einen weiten Strich Landes vorstellen, worauf alles gleich schön und interessant ist; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verschnitten werden, davon jedes so gut eine Landschaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Würkung thun.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landschaft in Ansehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmassen bestehe, davon die eine hell und die andre dunkel sey. Wenn man so weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenständen erkennet: so müssen die zwey Massen gut in das Auge fallen, und so gedacht seyn, daß sie keine stark hervorstehenden Spitzen haben, sondern beyde sich der Rundung nähern. Diese Proben halten fast alle Landschaften des Phil. Wowermans aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerstreut, und laufen diese Fleken in Spitzen aus: so kann die Landschaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in diesem Stük fast alles an. Dieselbe Landschaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewissen Beschaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt ist, und viele zerstreute Massen sehen läßt, die das Auge nicht zusammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtrefflich ins Auge fallen. Es wäre zu wünschen, daß ein geschikter Landschaftmahler eine solche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demselben Gesichtspunkte entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits, herausgäbe. Eine solche Folge von Blättern würde für angehende Landschaftmahler höchst nützlich seyn: denn daraus könnten sie am besten den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das Besondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken ist, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beste Genie hat das ganze Leben eines Menschen nöthig, um alles zu lernen, was diese einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe muß alles so natürlich seyn, daß das Auge völlig getäuscht wird, und nicht eine gemahlte, sondern würkliche Landschaft zu sehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, frische, erquikende, und schwüle niederdrükende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieselnden Bach, oder den rauschenden Strohm, nicht nur würklich zu sehen, sondern auch zu hören glauben; das Harte des steinigten Bodens, und das Weiche des Mooses einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenstand muß nach Maaßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemahlt seyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung giebt, sie würden ihn so, wie in der Natur empfinden. Dieses ist der höchste Grad der vollkommenen Bearbeitung, den selbst die größten Meister nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landschaftmahler die Perspektiv so vollkommen, wie der Rechenmeister sein Einmaleins besitzen. Es ist höchlich zu bedauern, daß auch gute Künstler, die aus den Landschaften ihr Hauptwerk machen, dieses Studium verabsäumen, ohne welches schlechterdings keine Landschaft vollkommen seyn kann. Die würkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perspektiv nicht überflüßig. Es geschieht höchst selten, daß eine Landschaft ganz, ohne daß etwas wegzulassen, oder hinzuzusetzen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perspektiv verstehen, und wenn er auch nur einen Baum hinsetzen wollte. Und wäre sein Augenmaaß noch so richtig, so wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe; in diesem Fall aber wird die Täuschung nie vollkommen seyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landschaft sieht, nichts von der Perspektiv versteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, so fühlt er sie; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie allein beynahe hinreichend ist, die Täuschung zu bewürken. Ich habe perspektivische Zeichnungen gesehen, die durch bloße Umrisse, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mich beynahe die Natur selbst empfinden ließen. Die Verabsäumung dieses so wichtigen Theils der Kunst wäre itzt um so viel weniger zu verzeihen, da man nun, besonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perspektiv gethan hat *), in wenigen Monaten die ganze Kunst lernen kann.

*) S. Perspektiv.

In Ansehung der freyen Zeichnung stehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landschaftmahler eben kein Raphael seyn dürfe. Aber diese bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meisterhand erfodert werde, von so unzähligen Gegenständen, als die leblose Natur allein darbietet, jedem seine eigenthümliche Form und seinen Charakter zu geben; besonders, da dieses Eigenthümliche meistentheils aus solchen Modificationen der Form besteht, die sich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen lassen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter seiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landschaftmahler arbeitet selten, ohne sittliche Handlung vorzustellen; je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er seyn. Selten bringet er uns seine Figuren so nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Personen in ihren Gesichtern lesen könnten: aber desto schwerer wird es ihm, eben dieses durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieses erreichen, da hier keine Regel und kein Ausmessen der Verhältnisse statt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimnissen des Colorits darf dem Landschaftmahler keines unbekannt seyn, weil erst dadurch jeder Theil der Landschaft sein wahres Leben bekommt. Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen, der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton muß im Frühling, der sanfte, duftige,

im Herbst studirt werden. Wer sich aber in der Kunst der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingslandschaften; denn in diesen ist sie am schwersten zu erreichen *).

Des-Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen scheinet, theilet die Landschaft in zwey Gattungen ein, die heroische und die Hirtenstüke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da sie hauptsächlich Scenen aus dem Geschäffte treibenden bürgerlichen Leben vorstellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß sowol von dem leblosen, als dem sittlichen Inhalt der Landschaft, die Bestimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten: die gesperrten Landschaften, wie der Herr von Hagedorn sie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen; und die offenen Landschaften von freyer Aussicht in entfernte Gegenden. In Ansehung der Staffirung, oder der aus der thierischen und sittlichen Natur mit der Landschaft verbundenen Scenen, entstehen vielerley Arten, durch deren nähere Bestimmung die Theorie der Kunst wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künstler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen ist, kann in eine allgemeine Maxime zusammengefaßt werden. Was dem leblosen Stoff aus der thierischen und sittlichen Natur eingemischt wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß sich gegenseitig unterstützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenstand, der sich in eine angebaute Gegend schikte. Ein Künstler von empfindsamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landschaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der ästhetischen Kraft, die vorzüglich in derselben liegt, unterscheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft,

*) S. Ton; Luftperspektiv.

Kenntniß der Welt und der Menschen, so werden ihm Gegenstände genug einfallen, die das Gemüth mit Kräften derselben Art angreifen. In einer finstern unangenehmen Wildniß wird er einen menschenscheuen Fantasten, und in einer angenehmen schönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einsiedler wohnen lassen, der die Welt verlassen hat, um der Ruhe zu genieſſen. Bisweilen liegt in dem leblosen Stoff erstaunliche Kraft die Empfindungen zu verstärken. So wie Haller, da er seine Seele zum höchsten Grad einer finstern Ernsthaftigkeit stimmen will, sich in Gedanken in eine Wildniß versetzt:

In Wälder wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
Wo sich in jedem Bild die Nacht des Grabes mahlt;

so findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landschaft, einen sittlichen oder leidenschaftlichen Gegenstand, der durch jenes verstärkt wird, wann es ihm nur nicht an dem poetischen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton seines Inhalts stimmet, so muß auch der Landschaftmahler den geringsten Gegenständen den Charakter des Ganzen zu geben wissen. Nic. Poußin und Salvator Rosa können hierin zu Mustern dienen.

Was sonst hier noch von dem verschiedenen Charakter der Landschaften und der berühmtesten Landschaftmahler zu sagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey a), die in aller Liebhaber Händen sind, so fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig ist, hier dasselbe zu wiederholen.

Ausser

a) Die 25 : 28te Betrachtung.

Außer den Anweisungen, welche zur Landschaftsmahlerey, in den, von der Mahlerey überhaupt handelnden Werken, als in des Laireſſe großem Mahlerbuche, im 6ten Buche, mit Zuziehung des 23ten Kap. des 5ten Buches, Bd. 2. S. 89 und 102 u. f. — in des de Piles Cours de Peinture, S. 157 u. f. Amſt. 1766. 12. — im Creſtrio, T. XX. S. 219 u. f. — und vorzüglich in den, von Hrn. S. angeführten Hagedornſchen Betrachtungen, u. a. m. gegeben werden, ſind darüber folgende eigene Werke geſchrieben: An Eſſay to facilitate the inventing of Landſkips, intended for the ſtudents in the Art, Lond. 1757. 4. (Eine Sammlung von Landſchaften, nach einem Winke des Vinci, ſich Ideen dazu, aus den Flecken auf alten Mauern, u. d. m. zu ſammeln, wo, auf der einen dergleichen unvollkommene Geſtalten, und auf der andern die daraus gezogene Landſchaft ſich befindet.) — An Eſſay on Landſkape Painting, with remarks general and critical on the different ſchools and maſters, anc. and. mod. Lond. 1783. 8. — Obſervations on the River Wye, and ſeveral parts of South Wales . . . . relative chiefly to picturesque Beauty, by Will. Gilpin, Loud. 1782. 8. (voll ſeiner Bemerkungen für den Landſchaftsmahler. Die übrigen, zum Theil eben dergl. Bemerkungen enthaltenden Schriften des Verf. finden ſich bey dem Art. Schönheit.) — A new Method of aſſiſting the Invention in drawing original Compoſitions of Landſkape, by Alex. Cozens, Lond. (1785. Enthält eine Methode, gefaßte Ideen, ſchnell zu Papier zu bringen. Ein Auszug daraus findet ſich in dem 30ten Bd. S. 319. der N. Biblioth. der ſchönen Wiſſenſchaften.) — Joh. D. Preißlers Anleitung zum Nachzeichnen ſchöner Landſchaften oder Proſpecte, Nürnb. 1734. fol. ebend. 1759. f. 2te Aufl. — Ein Brief von Geßner, über den Weg, welchen er gewählt, zur Zeichnungskunſt und praktiſchen Geſchiklichkeit darin zu gelangen, in der Vorrede des 5ten Th. von Füeßli Geſch. der beſten Künſtler, und auch im 3ten Th. ſ. Schriften, einzeln, Gött. 1787. 8. — Nüzlicher Unterricht zur Zeichenkunſt der Landſchaften, wie ſolche nach geometriſchen und perſpectiviſchen Regeln auf angenehme Art nachzuahmen, und zu erfinden ſind, von G. H. W. Erf. 1767. 8. mit Kpf. (ein ziemlich ſchlechtes Büchel.) — Ueber Landſchaftmahlerey, ein Aufſ. von Puhlmann, im 2ten Bd. S. 12. der Monatsſchr. der Acad. der Künſte zu Berlin. — —

Daß die Landſchaftmahlerey nicht ſo frühzeitig, als die übrigen Arten von Mahlerey, getrieben worden, ſcheint ausgemacht zu ſeyn. Nach einer Stelle des Plinius (Lib. XXXV. c. 37 vergl. mit Winkelmanns Geſch. der Kunſt; S. 280 der Dresdner Ausg. und Bd. 2. S. 339 der Huberſchen Ueberſ. und der Diſſertat. on Poetry von Th. Twining, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, S. 33 u. f.) zu urtheilen, mahlte zuerſt Ludio, zu den Zeiten des Auguſt, dergleichen Gegenſtände. Auch ſteht noch gegenwärtig dieſer Zweig der Kunſt, bey den Italienern, nicht in ſehr großer Achtung. —

Als Landſchaftsmahler ſind vorzüglich berühmt: Ceſ. Bernazzano (1536) Fez. Moſſaert († 1560) Math. Cock († 1565) Tiziano Vecellio († 1576) Matth. Brill († 1584) Girol. Muziano († 1590) Lud. v. Wadder (1600) Dav. Vinkenbooms († 1601) Egid. Conixloe (1604) Joſt. Momper († 1620) Ad. Elzheimer († 1620) Paul Brill († 1626) Corn. Wieringen (1630) Alex. Kierings (1636) Rol Savary († 1639) P. P. Rubens († 1640) Sim. v. Vlieger (1640) Joſ. Parcellis (1640) John Breughel († 1642) John Wildens († 1644) Joh. Both (1650) Abr. Storck (1650) Jac. Ernſt Thoman († 1653) Jacq. Fouquieres († 1659) Corn. Prelemburg († 1660. Ueber die Compoſition in ſ. Gemählden von H. Kämmerer, Leip. 1789. 8.) John Aſſelyn († 1660) Arth. von D. Neer († 1660) Paul Potter († 1660) Ant. Waterloo (1660) Kil. Fabritius (1660) Joh. Oſſenbeck († 1660) Luc. v. Uden († 1662) Barth. Breenbergs († 1663) Nic. Pouſſin († 1665)

(† 1665) Phil. Wouvermanns († 1668) Glovbrand. Caſtiglione († 1670) Jac. Ruysdal († 1670) Pet. Gyzen (1670) Adr. v. de Velde († 1672) Salv. Roſa († 1673) Jac. v. d. Does († 1673) Adr. Pynaker († 1673) Pet. v. d. Laar († 1673) Gaſp. Pouſſin († 1675) Alb. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Joh. Fr. Millet († 1680) Cl. Gelee, Lorain genannt († 1682) Abr. Genoels (1682) Heinr. Zorg (1682) Nic. Berghem († 1683) Joh. Heinr. Roos († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Rol. Rogmann († 1685) Th. Wyck († 1686) Joh. Lingelbach († 1687) der Junge Meer († 1690) Herm. Schwanefeld († 1690) Dav. Teniers († 1690) Joh. Frz. Erniel († 1693) Theod. Helmbrecker († 1694) Adr. v. d. Kabel († 1695) Jac. v. Heuß († 1701) Peter Mulier, Tempeſta gen. († 1704) Joh. Gottl. Glauber († 1703) Egl. v. d. Neer († 1703) Phil. Roos († 1705) Wilh. v. Bemmel († 1708) Lud. Backhuyſen († 1709) Jeamb. Foreſt († 1712) Jac. Meyer († 1713) Pet. Roosbraek (1713) John Weenix († 1714) Chr. Lud. Agricola († 1719) Joh. Griffier († 1720) Ant. Feiſtenberger († 1722) Corn. Huysmann († 1727) Marc. Ricci († 1729) Frz. Ferg († 1740) Locatelli († 1741) Jſ. Moucheron († 1744) Joſ. Orient († 1747) Joh. Frz. Beich († 1748) Chriſtn. Hilfg. Brand († 1750) Joh. Frz. v. Bredael († 1751) Theod. Michault († 1755) Fab. Ceruti († 1761) Phil. Heinr. Brinkmann († 1761) Chriſtn. Wilh. Ernſt Dietrich († 1774) Wil. Schellinks († 1778) Jam. Gainsborough († 1787. Ueber ſ. Verdienſt hat Reynolds den, am 10ten Decbr. 1788 gehaltenen und 1789. 4. gedruckten Diſcourſe geſchrieben. A Sketch of the life and Paint. of Mr. G. . . . by Ph. Thickneſſe, Lond. 1788. 8.) Sal. Geßner († 1788.) J. J. Tiſchbein († 1792) Chriſtn. G. Schütz († 1792); J. Vernet — Fr. Zuccarelli — Hackert — J. C. Klengel — Loutherburg — Hodges — Wright — More — Webber — Garvy — Sercés — Farrington — Aſhford — Towne — Marlow — Ibbetſon — Stubs — Garrard — Bourgeois — Meehan, u. v. a. m.

Landſchaften in Kupfer geſtochen haben vorzüglich: Heinr. Goudt (1626) Jean le Clerc († 1633) Jacq. Callot († 1635) Joh. Both († 1640) Gab. Perelle (1650) J. Hackert (1656) Barth. Breemberg († 1660) Steph. della Bella († 1664) Adr. v. Velde († 1672) A. v. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Herm. v. Swanefeld (1680) Jac. Ruysdaal († 1681) Cl. Lorrain († 1682) Nic. Berghem († 1683) Ant. Waterloo (1684) Joh. Viſcher (1690) Iſr. Silveſtre († 1691) v. d. Kabel († 1695) Abr. Genoels († 1703) Fel. Meyer († 1713) Marc. Ricci († 1729) J. Glauber († 1746) Frz. Jac. Beich († 1748) J. A. Thiele († 1752) Z. Balechou († 1765) Fr. Ed. Weirotter († 1773) Fre. Vivares († 1782) Jac. Ph. Lebas († 1783) C. F. Dietrich († 1784) Jacq. Aliamet († 1788) Sal. Geßner († 1788) Joſ. Wagner — Bartolozzi — J. Browne — P. Sandby — J. Maſon — G. Middimann — E. Watts — Woollet — Zingg — Anaus — J. P. Hackert — Kobel — Weißbrot — G. Geyſer u. v. a. m. —

Largo.

(Muſik.)

Bedeutet die langſamſte Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langſamkeit und gleichſam tief aus der Bruſt hergeholt, auf einander folgen. Dieſe Bewegung ſchiket ſich alſo für Leidenſchaften, die ſich mit feyerlicher Langſamkeit äußern, für melancholiſche Traurigkeit, und etwas finſtere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, ſoll ein Largo nur kurz ſeyn, weil es nicht wol möglich iſt, mit dem äußerſten Grad der Aufmerkſamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutſamkeit, die dem Tonſetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden,

den *), muß hier noch sorgfältiger angewendet werden.

Laßiren.

(Mahlerey.)

Dieses Kunstwort ist vielleicht aus dem übel verstandenen französischen Wort glacer entstanden, und sollte glaßiren heißen **); beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchsichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheinet, entsteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die oft schöner und allemal saftiger ist, als sie seyn würde, wenn beyde schon auf der Pallete untereinander gemischt worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau lassirt, so bekommt man ein schöneres Violet, als durch die Mischung der Farben entsprungen wäre. Dieses ist also der Grund, warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß stark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, schwach seyn, und nicht deken. Daher man zum Laßiren nur solche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug sind, um für sich zu stehen.

Das Laßiren thut eine doppelte Würkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch schöner und saftiger, daher es vorzüglich bey seidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Massen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künstler, um dieses zu erreichen, ihre Hauptparthien schon so angelegt haben, daß sie dieselben ganz mit einer sehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es ist allemal nothwendig, daß der Mahler schon beym Anlegen auf das Laßiren denke, um kräftige und starke Farben unterzulegen.

Von dem Laßiren handelt ein Aufsaz in dem deutschen Museum vom J. 1784. S. 182 u. f. — und im 20ten Hefte von Meusels Miscellaneen, S. 97 u. f. —

Laterne.

(Baukunst.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnungen der Cupeln gesetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten *). Es scheinet, daß die Alten schon bisweilen die Oeffnungen der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meynung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beystimmt, wurde dieser Name der Cupel selbst gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne stünde. In der That scheinet sie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Widrig ist es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn so viel neue Baumeister an die Pfeiler der Laterne gerollte Stüzen ansetzen: eine in allen Absichten gothische Erfindung.

Lauf, Läufe.

(Musik.)

Eine Folge melodischer Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italiänischen Worte Passagie, oder mit dem französischen Roulade nennt. Es ist wahrschein-

*) S. Adagio.

**) Der Herr von Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort laßiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche sey, und habe hier nur deswegen das schlechtere genommen, weil dieser Artikel aus Uebereilung im I Th. im Art. Anlegen schon citirt ist.

*) S. Cupel.

scheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchstens ein paar an einander geschleifte Töne gesetzt worden. Doch hat schon der heil. Augustinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in solche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und sich am natürlichsten durch unartikulirte Töne äußern; daher auch schon in alten Kirchenstüken etwas von dieser Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechischen Gesangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geschrieben scheinet, schon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Versen bemerket.

Es ist, wie schon Rousseau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeußerungen der Leidenschaften gar oft Zeitpunkte, da der Verstand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da stehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieses ist ein höchstverwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und sich auch von da in die Kirchenmusik eingeschlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlassung des Ausdruks, ohne andre Würkung, als die Beugsamkeit der Kehle an den Tag zu legen, fast überall angebracht werden, wo sich schikliche Sylben dazu finden; daß Arien gesetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen besteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie sollten nirgend stehen, als wo der einfache Gesang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig ist. Der Tonsetzer zeiget sehr wenig Ueberlegung, der sich einbildet, er müsse überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich sollten blos künstliche Läufe schlechterdings aus der Kirchenmusik verbannet seyn, weil es da nicht erlaubt ist, irgend etwas zu setzen, das die Aufmerksamkeit von dem Inhalt auf die Kunst des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Tosis Anleitung zur Singkunst, und den von Herrn Agricola daselbst beygefügten Anmerkungen einen sehr gründlichen Unterricht.

Laune.

(Schöne Künste.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutschen mit dem französischen Wort Humeur ausdrüket, nämlich eine Gemüthsfassung, in der eine unbestimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung so herrschend ist, daß alle Vorstellungen und Aeußerungen der Seele davon angestekt werden. Sie ist ein leidenschaftlicher Zustand, in dem die Leidenschaft nicht heftig ist, keinen bestimmten Gegenstand hat, sondern blos das Angenehme oder Unangenehme, das sie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer lustigen Laune sieht man alles von der ergötzenden und belustigenden Seite; in einer verdrießlichen aber ist alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Mensch alles gelb sieht, so erscheinet einem Menschen in guter oder übler Laune alles lustig, oder verdrießlich; seine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falsches, oder übertriebenes an sich. Von der Laune wird die Vernunft nicht so völlig, als von der heftigen Leidenschaft gehemmet; aber sie bekommt doch eine schiefe Lenkung, daß sie keinen Gegenstand in seiner wahren Gestalt, oder in seinem eigentlichen Verhältniß sieht. Menschen von lebhafter und sehr empfind-

pfindsamer Gemüthsart, denen es sonst an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenständen, die lebhaften Eindruk auf sie machen, so ganz durchdrungen, daß sie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in diesem Zustande schreibet man ihnen eine Laune zu. In Absicht auf die schönen Künste ist dieser Zustand wichtig; denn die Laune vertritt nicht selten die Stelle der Begeisterung, indem sie das Gemüth des Künstlers in den Ton stimmt, der sich zu seinem Gegenstand schiket, und auch nicht selten die eigentlichsten Einfälle, Gedanken und Bilder darbietet: facit indignatio versum. Gar oft hat der Künstler keine Muse zum Beystand, als seine Laune. Jedes lyrische Gedicht muß von der Laune seinen Ton bekommen. Die Horazische Ode an den über See segelnden Virgil ist fast ganz die Würkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um seinen Freund besorgt ist. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es ist, und er schimpft in dieser Laune auf die Verwegenheit des Menschen, der diese Art zu reisen erfunden hat.

Wir beobachten den Menschen nie mit mehr Aufmerksamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune sehen; auch ist in diesen Umständen fast alles, was wir an ihm sehen, belustigend, oder lehrreich. Was wir in seiner wahren Gestalt, und mit seinen natürlichen Farben sehen, das sieht der launige Mensch in veränderter Gestalt und in verfälschter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht so sieht, wie wir; und daher nähert sich der launige Zustand dem Lächerlichen, und dienet uns zu belustigen. Lehrreich ist er für den Philosophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley seltsame Weise die Urtheile verdreht werden, und wie die wunderlichsten Trugschlüsse entstehen.

Auf der comischen Schaubühne macht die Laune der Hauptpersonen oft das Vornehmste aus. Nichts ist belustigender zu sehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menschen giebt; und die merkwürdigsten Gegensätze entstehen da, wo Personen von entgegengesetzter Laune sich für einerley Gegenstände interessiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der lustigen Seite ansieht. Der Dichter hat auch nirgendwo bessere Gelegenheit, als bey solchen Contrasten, uns die gerade Richtung der Vernunft sichtbar zu machen. Die wichtigsten Beobachtungen, die der Mensch über sich selbst machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß seiner Laune auf seine Urtheile machen würde. Wir müssen uns oft über uns selbst verwundern, daß wir zu verschiedenen Zeiten so verschiedene Urtheile über dieselben Sachen fällen. Sie sind eine Würkung der Laune. Der comische Schauspieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comische Bühne arbeiten will, muß sich in jede Art der Laune zu setzen wissen. Darin findet er das sicherste Hülfsmittel, den Zuschauer zu ergötzen und zu unterrichten. Darum ist es sein Hauptstudium die Menschen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich ist, wo es ihm gelungen, sich selbst in die Laune zu setzen, die er zu schildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyrischen Ton, besonders in Liedern, thut die Laune fast alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton gestimmt gewesen, den er annimmt. Wir ergötzen uns an der wollüstigen Laune des Anakreons, die ihn so naiv

macht;

macht; aber bey so manchen seiner deutschen Nachahmer verräth sich gar bald eine würklich wilde und ausschweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erwekt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entstehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteristischen, das darin ist. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerksamkeit reizet; aber jede merkliche Laune hat etwas an sich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune ist die wahre Würze der comischen Handlung, und wer nicht launisch seyn kann, wird in diesem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

Da H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, mit dem Wort Laune den Begriff dessen, was die Engländer Humor nennen, verbunden zu haben scheint: so verdient das, was Lessing in s. Dramaturgie, N. XCIII. in der Anm. S. 323. über den Unterschied zwischen beyden sagt, bemerkt zu werden. —

Von der Laune (Humor) handeln besonders: Ein Aufs. in dem Brittischen Museum für die Deutschen, Bd. IV. S. 308. (welchem zu Folge die Laune darin bestehen soll, die Gegenstände für die Einbildungskraft so zu schildern, daß sie ihre eigenthümliche Natur und Beschaffenheit ablegen scheinen, um eine völlig entgegen gesetzte anzunehmen, und gleichsam zwischen beyden in der Mitte zu schweben.) — Monboddo, in s. Werk über den Ursprung der Sprache, Th. 2. S. 410 d. Uebers. (Nähmlich in Rücksicht auf Styl; er unterscheidet ihn von dem komischen Style dadurch, daß dieser nur beschreibt, und jener nachahmt. Diesem zu Folge ist ihm Humor die Nachahmung lächerlicher Charactere.) — Campbell, im 2ten Kap. S. 57 f. Philosophy of Rhetorik (Er setzt darin das Pathetische dem Launichten entgegen, daß, wenn die, durch die Darstellung irgend einer Leidenschaft, erweckte Bewegung oder Rührung (emotion) weder heftig noch dauernd, und der Bewegungsgrund nicht ein wirkliches sondern eingebildetes Ding, oder wenigstens seiner Wirkung nicht angemessen ist, oder wenn die Leidenschaft sich selbst verkehrt äußert, dergestalt daß sie ehe ihrem Zwecke entgegen arbeitet, als ihn zu erreichen vermag: daß, in diesen Fällen, eine natürliche Darstellung launicht ist.) — H. Bennet, in einer sehr guten Abhandl. in der Treasury of Wit, Lond. 1786. 12. 2 B. — — In deutscher Sprache: Ein Aufs. in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 3. S. 1 u. f. — Der VII Abschn. in J. Riedels Theorie der sch. Kste. S. 91 u. f. Jena 1767. 8. — Philos. Betrachtungen von dem, was die Menschen Humor nennen, 1768. 8. Neue Philos. Betracht.... Freyb. 1769. 8. ebend. 1779. 8. (von Frz. Jos. Bob.) — Ein Aufs. in dem Werkchen, Ueber die moralische Schönheit, Altenb. 1772. 8. S. 185 u. f. — A. W. Eberhard, in s. Theorie der sch. Wissensch. §. 110. S. 144 der 1ten Aufl. — Der 14te Abschn. S. 415 in J. C. Königs Philos. der schönen Künste (worin die Laune in eine sonderbare, individuelle, ohne alle Zurückhaltung sich äußernde Seelenverfassung, der sich alle Vorstellungen, Empfindungen und Gedanken freywillig unterordnen, gesetzt wird.) — Auch finden sich einzele Bemerkungen darüber in C. F. Flögels Gesch. der komischen Litteratur, Bd. 1. S. 92. und 255. — —

Leben.

(Mahlerey.)

Es ist in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenstände so gemahlt sind, daß man das Leben, die athmende Brust, die Wärme des Blutes, und besonders das würklich sehende und empfindende Auge darin wahrzuneh-

men

men glaubet. Alsdenn schreibet man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß man auf das Besondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieses vermeynte Gefühl des Lebens entsteht. Wenn man einen Menschen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichsten Farben bemahlen würde, so wäre doch schwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuscht werden, um es für eine lebendige Person zu halten. Es scheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umständen abhange.

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewürkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchste Grad dessen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen, weil in der Natur selbst alles, was zur Form gehöret, höchst fließend ist. Dieses kann auch bey dem besten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Historienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; sollte er aber dabey die Natur selbst aus der Acht lassen, so wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anständigen Ausdruk in seine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er seinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht selten geschieht, in den Personen das Lebloſe des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, selbst da, wo sie nicht schön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und selbst in den geringsten Theilen der Form etwas besonderes, bestimmtes, oder individuelles hat, so muß auch der Zeichner, um sich dem Leben so viel, als möglich ist, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbestimmt lassen. In den kleinesten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umrissen nicht nur alles vollständig, sondern auch für jede Figur besonders bestimmt seyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menschen besonders zugehören, sondern das Ideal der menschlichen Augen und Finger sind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael sagt, sich begnügen, von dem Antiken, (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachähmen, was jenem am nächsten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewisse Gesichtsstriche auch gewisse Bedeutungen haben, und insgemein ein gewisses Temperament anzeigen; auch daß zu einem solchen Gesichte eine gewisse Art Glieder, Hände und Füße gehören *)."

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die sich beständig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man sollte damit öfters abwechseln, und jedes Model so lange nachzeichnen, bis man auch die geringsten Kleinigkeiten desselben nicht nur ins Auge, sondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus sollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darstellung des Lebens nothwendig ist. Das beste Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael selbst, das schönste Model, und einige der ausgesuchtesten Antiken, sind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen festzusetzen. Wenn er dieses alles besitzt, denn muß er erst sein Auge auf die Natur wenden. Er braucht

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber sein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieses hat sein Ideal *), das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Auge seine Feuchtigkeit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk selbst nur wenig von einer Kunst, die sie vorzüglich besessen, gesammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinesten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der größten Coloristen scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdeken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man übersetzt, vollkommener besitzen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdekt in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der größten Meister entdeken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Auge, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man oft dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that, Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besitzen. Darum muß der Mahler so gut, als der Philosoph, seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Gesellschaft, muß er überall mit einem forschenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

*) S. Colorit.

Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in sofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter (Inter-

trjektionen); daher man dieſen Ausdruk eigentlicher den leidenſchaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunſtrichter rechnen auch den mahleriſchen Klang hieher, der die natürliche Beſchaffenheit körperlicher Gegenſtände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum;

durch deſſen Klang der Dichter das Galloppiren eines Pferdes habe ſchildern wollen.

Man könnte dieſes den ſchildernden Ausdruk nennen, weil der bloße Ton der Wörter den Gegenſtand, den ſie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrſcheinlicher Weiſe ſind die erſten Grundwörter aller Sprachen der Welt urſprünglich ſchildernde Töne geweſen, wie im Deutſchen die Wörter Donner, Wind, Säuſeln, Rieſeln, Fließen u. ſ. f. denn woher ſollten ſonſt die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören laſſen *)? Ehe die Menſchen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten ſie ſich nothwendig ſolcher ſchildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig ſind. Indem der Grieche das Wort ἄνεμος höret, denkt er eben ſo geſchwind und eben ſo beſtimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache ſelbſt geſchildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen ſchildernde Wörter, wenn man blos beſtimmt ſprechen will, keinen, oder doch einen ſehr geringen äſthetiſchen Werth, weil man ohne ſie ſich ſehr beſtimmt und verſtändlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es ſich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüſtung ſetzen will, muß nicht einen ſanften Ton annehmen, auch nicht ſanftklingende Wörter brauchen; denn dieſes würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler ſelbſt nichts dabey fühlet. Wie alſo der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, ſo müſſen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das Rhythmiſche darin, demſelben angemeſſen ſeyn. Dieſes verſtehen

*) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinſchaftliche Grundwörter haben müſſen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich beſtimmt höret, und nicht jeder Mund ſie gleich beſtimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βυ- nachzuahmen; beyde Wörter ſind im Grund einerley. So ſehen wir täglich, daß ein Deutſcher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben daſſelbe ihm unbekannte, z. E. polniſche oder ruſſiſche Wort, jeder nach ſeiner Art, nachſpricht. Hätten alle Menſchen daſſelbe Gehör und dieſelben Werkzeuge der Sprache, ſo würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget ſich ein noch größerer Unterſchied. Ein Menſch wurde bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte βυ- eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührte bey demſelben Thier die plumpe Dummheit, und dieſes bewog ihn einen grobdummen Menſchen einen Ochſen zu nennen. Dieſe beyden Anmerkungen ſind ſchon hinlänglich, den großen Unterſchied zwiſchen den Sprachen der Völker, die urſprünglich aus Nachahmung eben derſelben Töne entſtanden ſind, zu erklären. Hätten alle Menſchen gleiche Sinnesart, ſo würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley ſeyn.

braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber sein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieses hat sein Ideal *), das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Auge seine Feuchtigkeit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk selbst nur wenig von einer Kunst, die sie vorzüglich besessen, gesammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinesten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der größten Coloristen scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdeken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man übersetzt, vollkommener besitzen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdekt in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der größten Meister entdeken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Auge, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

*) S. Colorit.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man oft dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that, Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besitzen. Darum muß der Mahler so gut, als der Philosoph, seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Gesellschaft, muß er überall mit einem forschenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in sofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter (Inter-

terjektionen); daher man diesen Ausdruk eigentlicher den leidenschaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunstrichter rechnen auch den mahlerischen Klang hieher, der die natürliche Beschaffenheit körperlicher Gegenstände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum;

durch dessen Klang der Dichter das Galloppiren eines Pferdes habe schildern wollen.

Man könnte dieses den schildernden Ausdruk nennen, weil der bloße Ton der Wörter den Gegenstand, den sie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrscheinlicher Weise sind die ersten Grundwörter aller Sprachen der Welt ursprünglich schildernde Töne gewesen, wie im Deutschen die Wörter Donner, Wind, Säuseln, Kieseln, Fließen u. s. f. denn woher sollten sonst die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören lassen *)? Ehe die Menschen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten sie sich nothwendig solcher schildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig sind. Indem der Grieche das Wort ἄνεμος höret, denkt er eben so geschwind und eben so bestimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache selbst geschildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen schildernde Wörter, wenn man blos bestimmt sprechen will, keinen, oder doch einen sehr geringen ästhetischen Werth, weil man ohne sie sich sehr bestimmt und verständlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es sich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzwekts beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüstung setzen will, muß nicht einen sanften Ton annehmen, auch nicht sanftklingende Wörter brauchen; denn dieses würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler selbst nichts dabey fühlet. Wie also der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, so müssen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das Rhythmische darin, demselben angemessen seyn. Dieses verste-

hen

*) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinschaftliche Grundwörter haben müssen. Davon bin ich auch überzeugt. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich bestimmt höret, und nicht jeder Mund sie gleich bestimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort Aus nachzuahmen; beyde Wörter sind im Grund einerley. So sehen wir täglich, daß ein Deutscher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben dasselbe ihm unbekannte, z. E. polnische oder russische Wort, jeder nach seiner Art, nachspricht. Hätten alle Menschen dasselbe Gehör und dieselben Werkzeuge der Sprache, so würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget sich ein noch größerer Unterschied. Ein Mensch wurde bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte Aus eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührte bey demselben Thier die plumpe Dummheit, und dieses bewog ihn einen grobdummen Menschen einen Ochsen zu nennen. Diese beyden Anmerkungen sind schon hinlänglich, den großen Unterschied zwischen den Sprachen der Völker, die ursprünglich aus Nachahmung eben derselben Töne entstanden sind, zu erklären. Hätten alle Menschen gleiche Sinnesart, so würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley seyn.

braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber sein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieses hat sein Ideal *), das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Auge seine Feuchtigkeit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk selbst nur wenig von einer Kunst, die sie vorzüglich besessen, gesammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinesten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der größten Coloristen scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdeken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man übersetzt, vollkommener besitzen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der größten Meister entdeken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Auge, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

*) S. Colorit.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man oft dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that, Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besitzen. Darum muß der Mahler so gut, als der Philosoph, seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Gesellschaft, muß er überall mit einem forschenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in sofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter (Inter-

Ueberdruß des Lebens durchdrungen, sich nach der ewigen Ruhe sehnet, muß von seinem nahen Tode nicht in dem ängstlichen Ton des Menschen sprechen, der diesen Schritt mit Schrecken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit schilderte.

Also muß kein Gegenstand nach seiner Beschaffenheit, sondern nach dem Eindruk, den er auf das Herze macht, durch den Ton geschildert werden. Wer einen Sturm beschreibet, um andere etwas von der Angst fühlen zu lassen, die er dabey ausgestanden hat, erreicht allerdings seinen Endzwek besser, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brausen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrage die Gewalt des Windes beschreiben, da er als ein Naturforscher davon spricht, so würde es sehr frostig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch seinen Vortrag zu empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würde es seyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geschieht, ihn so schildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr, übergeritten zu werden, erzählte, würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes, durch seine Rede schilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Musik an sich hat, so muß sich der Geschmak desselben auch nach den Grundsätzen des Ausdruks der Musik richten *).

Den lebendigen Ausdruk darf man nicht mühsam suchen; er bietet sich insgemein von selbst an. Der Dichter darf nur sich seiner Empfindung überlassen, sie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die sich am besten dazu schiken; sein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es gesucht hat. Ist er durch die Empfindung selbst darauf geleitet worden, so wird sein Ausdruk um so viel kräftiger seyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt sind, Euripides darin am glüklichsten gewesen sey; eine einzige Stelle soll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenschaft durch den Ton der Worte zu schildern gewußt hat. In seinem Orestes steht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als sie da das Schreyen der Helena höret, ruft sie ihren Freunden durch die Thüre zu:

Φονευετε, κτανετε, δαιετε, δαλουτε,
Διπτυχα, δισσα, φασγανα πτηματα,
Εγχειρος ιεμενοι των
Λεκτροπατορα, λειπογαμον *). —

Mich dünkt, daß der Ton dieser Verse den heftigen Affekt der Elektra sehr lebhaft mahle. Der erste drükt die hitzige Eil, in der der Mord begangen werden soll, durch die schnellen Daktylen aus: tödtet sie, fechtet sie, mordet, zernichtet sie. Die Heftigkeit der mörderischen Streiche scheinet durch die folgenden zwey Verse fühlbar, und der vierte ist völlig in dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen und durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton spricht, den der folgende Vers so gut ausdrükt:

Linquenda tellus, et domus, et placens
Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

— quae Divum incedo Regina.

*) S. Musik; Mahlerey in der Musik.

*) Euripid. Orest. vl. 1305.

Eben so fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder, wenn man bey Virgils Beschreibung der feyerlichen Anstalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verse kommt:

Stant aræ circum, et crines effusa sacerdos,
Ter centum tonat ore Deos, Erebumque, chaosque,
Tergeminamque Hecaten *). —

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieser Verse nicht gesucht; er ist ihm von seiner eigenen Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenschaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenschaft natürliche Dinge geschildert werden. Uebrigens verdienet über diesen Artikel die schöne Abhandlung des Herrn Schlegels von der Harmonie des Verses nachgelesen zu werden **).

(*) Von dem lebendigen Ausdruck handeln unter Mehrern, L. Racine in s. Reflex. sur la Poesie, Bd. 1. S. 161. Amsterd. Ausg. v. 1747. — J. Webb, in s. Observat. on the correspondence between Poetry and Musik, Lond. 1769. 8. Deutsch, Leipz. 1771. 8. — Beattie, in dem 1ten Bd. s. Neuen Philosophischen Vers. Leipz. 1779. 8. S. 411. — S. Johnson, gelegentlich in s. Biographien engl. Dichter, als Bd. 4. S. 481. Ausg. v. 1783. — J. J. Engel, in s. Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 7 und 137. — —

(**) Im zweyten Theile seiner Uebersetzung des Batteux.

Lebhaft.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen. Lebhaft ist, was viel Leben hat; das Leben aber besteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen würkenden Kraft der Dinge. Aber es scheinet, daß nicht die Größe, sondern die schnelle Aeußerung dieser Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menschen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend starker, und doch gelassener Kraft würken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Also scheinet der Begriff des Lebhaften etwas schnellwürkendes anzuzeigen, oder einen geringen Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben sind helle Farben, die zugleich das Auge stark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Musik, und in dem Ton der Rede, ist das, was stark und zugleich schnell vorgetragen wird. Lebhaft ist der Geist, der schnell faßt, und dabey schnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber diese Schnelligkeit, ohne Deutlichkeit der Vorstellung, scheinet blos Flüchtigkeit zu seyn. Lebhaft ist das Gemüth, das stark, aber zugleich schnell empfindet, und eben so schnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus diesen beyden Begriffen läßt sich bestimmen, was der lebhafte Charakter des Menschen sey.

Dem Lebhaften ist zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengesetzt; doch scheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einschmeichelnde ihm einigermaaßen entgegen zu stehen. Jenes widerspricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meistentheils. Dieses macht einen gefälligen Gegensatz, und ist noch in seiner Art angenehm. In den schönen Künsten gefällt das Lebhafte eben so gut, als das Sanfte; jedes an seinem Orte und in der genauen Uebereinstimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künstler muß sanft oder lebhaft seyn, nach Beschaffenheit des

Gegen-

Gegenſtandes, den er behandelt, oder der Vorſtellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an ſich ſelbſt, ohne Rükſicht auf ihre Urſachen oder Würkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, ſo gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indeſſen ſcheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit ſowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenſtänden des Geſchmaks, eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorſtellungen diene. In dem geſellſchaftlichen Umgange der Menſchen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwiſchen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von größerer Lebhaftigkeit, ſo geben ſie dem Geiſt und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu ſehr, hemmet die Würkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menſchen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er ſonſt fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menſchen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit ſie nicht zu der Größe des Geiſtes und Herzens kommen läßt, der die Menſchen überhaupt fähig ſind.

Heraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geſchmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es ſcheinet, daß die neuern franzöſiſchen Kunſtrichter die Lebhaftigkeit für die erſte und fürnehmſte Eigenſchaft eines guten Schriftſtellers halten; das erſte Lob, das ſie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, zielt meiſtentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart iſt allemal das, was ſie vorzüglich loben; aber es iſt gerade das, was man bey den Alten am ſeltenſten findet. So iſt auch ihre Inſtrumentalmuſik; und eben dieſer Geſchmak des Lebhaften findet ſich auch in ihren zeichnenden Künſten.

Der Menſch iſt nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks ſich am beſten zu dieſen beyden Leidenſchaften ſchiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zuſammen, und alsdenn entſteht eine ſehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein ſchönes Beyſpiel haben:

Audivere Lyce, Di mea vota; Di
Audivere Lyce: ſis anus, et tamen
Vis formoſa videri *).

Die Werke des Geſchmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit iſt, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernſthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien dieſe Würkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft ſeyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunſt eine Anzahl ſolcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrſcht, wenn nur ſonſt nichts, das den guten Geſchmak beleidiget, darin iſt, kann zu dieſem Behuf angewendet werden.

(*) Von der Lebhaftigkeit, in Rükſicht auf Schreibart, handelt J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des 1ten Bds. S. 270. (3te Aufl.) ſeines Werkes, Ueber den deutſchen Styl, der die ſämmtlichen Figuren als die Hülfsmittel oder

*) L. IV. 13.

Quellen derselben, betrachtet. (S. den Art. Figur.) — Von den Mitteln der Lebhaftigkeit, A. G. Schott: in s. Theorie der sch. Wissensch. im 3ten Abschn. des 1ten Theiles S. 244.

Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede *), bey welcher es darauf ankommt, daß gewisse Begriffe, Urtheile, oder Meynungen in dem Verstande des Zuhörers festgesetzt und würksam werden. Der Philosoph könnte denselben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Absicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüsse dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde sich ein merklicher Unterschied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfische Philosophie mit Recht in Deutschland gefunden, hat der Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan, indem verschiedene Redner und Schriftsteller den genauen philosophischen Vortrag auch in die Beredsamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidischer Trokenheit erkläret, oder bewiesen wurde; und es gewann das Ansehen, daß die wahre Beredsamkeit, in Absicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren ist man zwar von diesem verkehrten Geschmak ziemlich zurükgekommen; indessen wird es nicht ohne Nutzen seyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterschied zwischen dem philosophischen und rednerischen Vortrag mit einiger Genauigkeit bestimmen.

Der Philosoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und so ungezweifelte Gewißheit, daß der Geist die völlige Unmöglichkeit, sich das Gegentheil der erwiesenen Sätze vorzustellen, empfindet. Zu dieser Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollständig entwikelt, und bis auf das Einfache derselben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabsteiget. Auf diese Weise erkennet man zuverläßig, was wahr oder falsch ist; und damit hat der Philosoph seinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieses bloße Erkennen weiter nichts würket. Die wichtigsten und nützlichsten Wahrheiten können auf das deutlichste in dem Verstande liegen, ohne aus denselben in das Gemüth herüber zu würken, um daselbst in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philosoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorsatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun sollen, um die Absicht zu erreichen; er zeiget uns den geradesten, richtigsten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen uns schon vorher vorgesetzt haben; aber weder den Vorsatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Absichten, und muß daher sich auch andrer Mittel bedienen sie zu erreichen. Sein letzter Endzwek ist, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, sondern kräftig und würksam zu machen. Er bemühet sich, denselben die höchste Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philosoph bis auf die kleinesten Theile zergliedert, und stükweise betrachtet, sucht der Redner im Ganzen vorzustellen, damit alle

*) S. Rede.

alle einzele Theile zugleich würken, weil nur diese Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und würksam macht *).

Der Philosoph muß seine Schritte nach der strengsten Logik abmessen; der Redner verfährt nach einer gemeinern Dialektik, oder nach der Aesthetik, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorstellungen ist.

Es würde viel zu weitläuftig seyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; also können wir nur die Hauptsachen davon anzeigen. Vielleicht veranlasset dieses jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anstrengung unsrer Vorstellungskraft hat allezeit eine von diesen drey Würkungen zur Absicht: entweder einen Begriff zu fassen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu bestätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach seiner Art diese Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philosoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was wesentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichsam vorzählen; der Redner giebt uns eine sinnliche Vorstellung davon, er mahlt uns gleichsam den Gegenstand vor, damit wir ihn anschauen können, und durch das Anschauen desselben gerührt werden, und ohne mühsames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, so bemühet er sich, sie in dem hellesten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anschauenden Erkenntniß am meisten zu sehen giebt. Indem der Philosoph unsern Begriff von dem ersten und höchsten Wesen berichtigen, und für die Wissenschaft festsetzen will, sucht er aus allen Vorstellungen, die sein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die ersten sind, aus denen das übrige durch genaues Nachforschen des Verstandes sich herleiten läßt; er stellt uns das Wesen der Wesen als eine nothwendig würkende und völlig uneingeschränkte Kraft vor. Um seinen Vortrag zu begreifen, müssen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verstand in uns würksam seyn lassen. Haben wir denn seine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Würklichkeit derselben überzeuget, so können wir durch sehr kleine und auf das genaueste abgemessene

*) Es ist hier der Ort nicht dieses genau auszuführen. Wer nicht den Unterschied zwischen der deutlichen und klaren Vorstellung, wie unsre Philosophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretische dieses Artikels nicht fassen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenstande die wahren Elemente, woraus er besteht, sehen; die blos klare verwandelt den Gegenstand in ein Phänomen, in eine sinnliche Erscheinung, und würkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieser Sache ist schwer und mit wenig Worten nicht faßlich zu machen. Ein sinnliches Beyspiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menschen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweise schenkt, einen Thaler nach dem andern, so wird er nicht das empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, diese mit der klaren. Schon hieraus läßt sich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntniß würksamer ist, als die deutliche. In dieser hat der Geist, da er auf einmal nur Eines zu fassen hat, keine Anstrengung nöthig; in jener muß er sich gleichsam zusammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieses Zusammenraffen erwekt in ihm das Gefühl seiner Würksamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an sich selbst, und an seinen innern Zustand denkt. Dadurch wird er selbig, von dem Gegenstand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

Schritte mehrere Eigenschaften dieſes Weſens, die aus den erſten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieſer Verrichtung müſſen wir ſo genau auf jeden kleineſten Schritt unſrer Vorſtellungskraft Acht geben, daß wir uns ſelbſt und unſern Zuſtand, und die Beziehung der Dinge auf denſelben, dabey völlig aus dem Geſichte verlieren.

Der Redner ſucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am ſchnelleſten und helleſten faſſen, und hilft unſrer Einbildungskraft dieſelben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchem ſie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchſte Weſen anſchauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich ſucht er die auf, die ſchon mit unſern Empfindungen zuſammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Weſens die empfindende Seele unwiderſtehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit ſein Haus zum Beſten ſeiner Kinder verwaltet, eines weiſen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungsſyſtems überſieht, und darin alles anordnet, und die Würkſamkeit aller Glieder des Staates unwiderſtehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Beſten leitet, und andre faßliche Begriffe dieſer Art wählet der Redner; dann erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; dieſen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltſyſtems, von dem er jenes erhabene Weſen, als den oberſten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorſtellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner ſeinen Hauptbegriff bildet, ſind Begriffe, die aus einer Menge ſinnlicher Vorſtellungen, die wir ſchnell zuſammen verbinden, und auf einmal überſehen, zuſammengeſetzt ſind. Dabey weiß er ſolche Vorſtellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde iſt ſchon ſein lehrender Vortrag zugleich rührend, da ſchon ſeine eigene lebhafte Einbildungskraft ſein Herz erwärmet; da hingegen der Philoſoph nothwendig kalt bleiben muß, damit er auf jeden Schritt, den ſein Verſtand thut, genau Acht geben könne. Am ſorgfältigſten iſt der Redner, daß er ſolche ſinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdekt hat. Alſo kann man mit wenig Worten ſagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns ſehr bekannte, und völlig ſinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben ſo ſinnliche Erweiterung und Ausdehnung derſelben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anſchauend zu erkennen.

Dieſe redneriſche Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würkſam der Vorſtellungskraft gleichſam einzuverleiben, ſetzet bey dem Redner großen Verſtand, und eine höchſtlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philoſoph und Dichter zugleich ſeyn. Wenn er ſicher ſeyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, ſo müſſen ſie die ſtrengſte Unterſuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falſche Vorſtellung aus *). Erſt denn, wenn er ſich ſelbſt durch die ſtrengſte philo-

*) Opinionum commenta delet dies, naturae judicia confirmat. Cicero.

philoſophiſche Methode von der Richtigkeit ſeiner Begriffe verſichert hat, kann er die Perſon des Redners annehmen, um eine ſinnliche und populare Einkleidung derſelben zu ſuchen. Auch iſt er alsdenn ſicher, daß ihn ſeine Phantaſie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weiſe verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüſſe zu machen hat; daher dieſes keiner beſondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle iſt überall ſein Hauptaugenmerk. Nur zeiget ſich hierin ein neuer Unterſchied zwiſchen ſeiner und des Philoſophen Art zu verfahren. Dieſer darf nur einmal richtig urtheilen, oder ſchlieſſen, alsdenn hat er ſeinen Zwek erreicht; der Redner kann ſein Urtheil und ſeinen Schluß, weil ſie allemal aus beſondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen, weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder ſeine beſondere ſinnliche Kraft hat, wählen kann. Dieſes giebt ihm den Vortheil, auf derſelben Wahrheit zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch deſto unauslöſchlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, ſo kann er aus den gemeineſten Vorſtellungen ſeiner Zuhörer eine Anzahl ſolcher ausſuchen, die ihnen am öfterſten wieder zu Sinne kommen; und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorſtellungen, die beynahe täglich ſich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menſchen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menſchen, ſo kann er die ähnlichen Fälle und Beyſpiele mehr anhäufen, und ſich länger dabey verweilen, als wenn er ſtärkere Denker vor ſich hat. Zum Beyſpiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich iſt ein Volk erſt denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigſten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf ſein Betragen haben ſollen, ſo geläufig und ſo einleuchtend ſind, daß jeder ſich derſelben beynahe ſtündlich erinnert. Dieſes aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende ſinnliche Begriffe angehänget werden und daß auf dieſe Art unſere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf dieſe Weiſe müſſen die wichtigſten Kenntniſſe, die der Philoſoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würkſam gemacht werden. Und hier öffnet ſich für einen philoſophiſchen Redner ein weites Feld zu einer ſehr reichen Aerndte von Verdienſt. Nach ſo unzähligen Wochenſchriften, Predigten und andern politiſchen und moraliſchen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet ſich eine beträchtliche Anzahl der wichtigſten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte ſtehen, in welchem jeder Menſch ſie ſehen ſollte. Eigentlich iſt dieſe Materie nie zu erſchöpfen, weil es immer möglich iſt die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und ſtärker vorzuſtellen. Es iſt möglich, wenn Geſchmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewiſſen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen ſind, auch die ſchwereſten und verwikelteſten Begriffe ſehr leicht und popular zu machen. Viele ſehr

Schritte mehrere Eigenſchaften dieſes Weſens, die aus den erſten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieſer Verrichtung müſſen wir ſo genau auf jeden kleineſten Schritt unſrer Vorſtellungskraft Acht geben, daß wir uns ſelbſt und unſern Zuſtand, und die Beziehung der Dinge auf denſelben, dabey völlig aus dem Geſichte verlieren.

Der Redner ſucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am ſchnelleſten und helleſten faſſen, und hilft unſrer Einbildungskraft dieſelben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchem ſie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchſte Weſen anſchauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich ſucht er die auf, die ſchon mit unſern Empfindungen zuſammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Weſens die empfindende Seele unwiderſtehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit ſein Haus zum Beſten ſeiner Kinder verwaltet, eines weiſen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungsſyſtems überſieht, und darin alles anordnet, und die Würkſamkeit aller Glieder des Staates unwiderſtehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Beſten leitet, und andre faßliche Begriffe dieſer Art wählet der Redner; dann erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; dieſen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltſyſtems, von dem er jenes erhabene Weſen, als den oberſten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorſtellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner ſeinen Hauptbegriff bildet, ſind Begriffe, die aus einer Menge ſinnlicher Vorſtellungen, die mir ſchnell zuſammen verbinden, und auf einmal überſehen, zuſammengeſetzt ſind. Dabey weiß er ſolche Vorſtellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde iſt ſchon ſein lehrender Vortrag zugleich rührend, da ſchon ſeine eigene lebhafte Einbildungskraft ſein Herz erwärmet; da hingegen der Philoſoph nothwendig kalt bleiben muß, damit er auf jeden Schritt, den ſein Verſtand thut, genau Acht geben könne. Am vorſichtigſten iſt der Redner, daß er ſolche ſinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdekt hat. Alſo kann man mit wenig Worten ſagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns ſehr bekannte, und völlig ſinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben ſo ſinnliche Erweiterung und Ausdehnung derſelben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anſchauend zu erkennen.

Dieſe redneriſche Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würkſam der Vorſtellungskraft gleichſam einzuverleiben, ſetzet bey dem Redner großen Verſtand, und eine höchſtlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philoſoph und Dichter zugleich ſeyn. Wenn er ſicher ſeyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, ſo müſſen ſie die ſtrengſte Unterſuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falſche Vorſtellung aus *). Erſt denn, wenn er ſich ſelbſt durch die ſtrengſte philo-

*) Opinionum commenta delet dies, naturae judicia confirmat. Cicero.

philoſophiſche Methode von der Richtigkeit ſeiner Begriffe verſichert hat, kann er die Perſon des Redners annehmen, um eine ſinnliche und populare Einkleidung derſelben zu ſuchen. Auch iſt er alsdenn ſicher, daß ihn ſeine Phantaſie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weiſe verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüſſe zu machen hat; daher dieſes keiner beſondern Einführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle iſt überall ſein Hauptaugenmerk. Nur zeigt ſich hierin ein neuer Unterſchied zwiſchen ſeiner und des Philoſophen Art zu verfahren. Dieſer darf nur einmal richtig urtheilen, oder ſchlieſſen, alsdenn hat er ſeinen Zwek erreicht; der Redner kann ſein Urtheil und ſeinen Schluß, weil ſie allemal aus beſondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen, weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder ſeine beſondere ſinnliche Kraft hat, wählen kann. Dieſes giebt ihm den Vortheil, auf derſelben Wahrheit zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch deſto unauslöſchlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, ſo kann er aus den gemeineſten Vorſtellungen ſeiner Zuhörer eine Anzahl ſolcher ausſuchen, die ihnen am öfterſten wieder zu Sinne kommen; und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorſtellungen, die beynahe täglich ſich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menſchen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menſchen, ſo kann er die ähnlichen Fälle und Beyſpiele mehr anhäufen, und ſich länger dabey verweilen, als wenn er ſtärkere Denker vor ſich hat. Zum Beyſpiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich iſt ein Volk erſt denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigſten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf ſein Betragen haben ſollen, ſo geläufig und ſo einleuchtend ſind, daß jeder ſich derſelben beynahe ſtündlich erinnert. Dieſes aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende ſinnliche Begriffe angehänget werden und daß auf dieſe Art unſere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf dieſe Weiſe müſſen die wichtigſten Kenntniſſe, die der Philoſoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würkſam gemacht werden. Und hier öffnet ſich für einen philoſophiſchen Redner ein weites Feld zu einer ſehr reichen Aerndte von Verdienſt. Nach ſo unzähligen Wochenſchriften, Predigten und andern politiſchen und moraliſchen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet ſich eine beträchtliche Anzahl der wichtigſten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte ſtehen, in welchem jeder Menſch ſie ſehen ſollte. Eigentlich iſt dieſe Materie nie zu erſchöpfen, weil es immer möglich iſt die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und ſtärker vorzuſtellen. Es iſt möglich, wenn Geſchmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewiſſen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen ſind, auch die ſchwereſten und verwikelteſten Begriffe ſehr leicht und popular zu machen. Viele ſehr

gemeine aber höchstwichtige Begriffe haben einer solchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Gesellschaft, von Gesetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magistratswürde und Bürger, und viele andre sind von der höchsten Wichtigkeit; sie haben so gar, da die Sachen selbst, die dadurch ausgedrükt werden, so unmittelbar mit der Glükseligkeit des Menschen verbunden sind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu sagen, daß kein Volk in der Welt ist, unter dem sie in ihrer Hoheit, und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertsten Theil der Nation geläufig wären.

Noch sind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die sinnlichen Vorstellungen müssen denen, für die der Redner arbeitet, schlechterdings sehr bekannt und geläufig seyn, damit sie schnell sich über die ganze Vorstellungskraft ausbreiten. Sie müssen also von gemeinen Gegenständen hergenommen werden; und doch müssen sie eine nicht gemeine Aufmerksamkeit erweken. Dieses ist ein schwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig Bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das Alltägliche als merkwürdig vorzustellen wisse. Wer sich nicht sehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich seyn. In den gemeinesten Kenntnissen der Menschen, so wie in den gemeinesten Künsten und Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig sind, und nur deswegen unter der Menge unsrer Vorstellungen unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt ist. Nur der, welcher auf die ersten Gründe der Dinge zurükgehen kann, sieht sie in ihrer Größe. Ein solcher Mann muß der Redner seyn, dessen lehrender Vortrag einfach, reine, verständlich, und doch von großer Kraft seyn soll.

Auch ist dieses ein Hauptkunstgriff des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigsten Vorstellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um sie desto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles, was in der Speculation wichtig ist, irgendwo mit den Empfindungen zusammen. Denn es ist nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Beste der Menschen habe; und so bald man diese Seite gesehen hat, so wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es schon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann seyn müsse *). In dem lehrenden Vortrag ist es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredsamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wohlseyn der Menschen warm ist. Denn nur in diesem Falle nehmen alle seine Vorstellungen etwas von dem leidenschaftlichen Ton an, der sie so eindringend macht; hauptsächlich deswegen ist Rousseau einer der beredtesten Menschen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf diese große Kraft, die das Leidenschaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt Bodmer in der schönen Stelle, wo er die Debora erzählen läßt, wie ihre Mutter sie und ihre Schwestern über die wichtigsten Wahrheiten unterrichtet habe.

Noch durchfließt mich ein heiliger Schauer, so oft ich denke,
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
Sie uns die Bothschaft sagte, —
Daß wir erschaffen wären, daß uns ein Ewiger mochte;
Einer,

*) Vir bonus dicendi peritus.

Einer, vor deſſen Geiſt die noch nicht geworbene Schöpfung
und das verſchiedne Verhältniß der Dinge, zugegen geweſen,
Als ſie noch künftig waren *).

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, ſo thut das Gefühl ſeiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es ſeinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe ſo viel, als der offenbareſte Beweis. Selbſt ſtarke Denker getrauen ſich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen ſie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget ſehen: gemeine Menſchen aber unterſtehen ſich dieſes gar nicht. Kommen alſo noch innere faßliche Gründe dazu, ſo kann der Redner gewiß ſeyn, ſeinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig iſt auch dieſes für den Redner, daß er die ſchon einmal feſtgeſetzten und dem Anſehen nach unveränderlichen Meynungen ſeiner Zuhörer genau kenne. Dieſes giebt ihm oft den Vortheil, daß er, anſtatt eine Wahrheit geradezu zu beweiſen, nur zeigen darf, daß ſie als ein beſonderer Fall in dem ſchon feſtgeſetzten Urtheil enthalten ſey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu ſagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philoſophen vorſchreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit ſoll erwieſen werden, muß allemal auf einen Vernunftſchluß können gebracht werden; folglich beſteht ſie aus drey Haupttheilen: den ſogenannten beyden Vorderſätzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget. Der Redner muß ſich ſeine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftſchluſſes, oder Syllogismus vorſtellen. Hat er ſich von der Richtigkeit und Gründlichkeit deſſelben überzeuget: ſo fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze ſeines Vernunftſchluſſes zu denken. Dieſes beſtimmt die drey Haupttheile ſeiner Rede.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vorderſätze, nachdem er vorgetragen worden, durch beſondere Ausführung zu beſtätigen. Alsdenn entſtehen fünf Haupttheile ſeiner Rede, wie ſchon anderswo angemerkt worden *).

* * *

Da, gewöhnlich, die Rede überhaupt in drey Gattungen abgetheilet wird: ſo finden ſich, in jeder Anweiſung zur Redekunſt, auch Anweiſungen zu dem, was Hr. Sulzer die Lehrrede nennt, und worunter er das Genus cauſarum judiciale der Alten zu verſtehen ſcheint. Aber freylich iſt dieſes nicht ſehr anwendbar auf jenes; und dann muß Lehre, oder Unterricht auch in jeder Rede, mehr oder weniger, Statt finden. Indeſſen wird wenigſtens das, was über jene Gattung der Rede geſagt worden, hierher gehören, als das 10te u. f. Kap. des 1ten Buches der Rhetorik des Ariſtoteles und das 5te in der Rhet. ad Alexand. — Das 2te der 4 Bücher ad C. Herennium; und ein Theil des 2ten Buches de Inventione. — — Die 8te und 9te Vorleſung des Lawſon, Ueber die Beredſamkeit in ſoferne ſie ſich an die Vernunft richtet, S. 177 der d. Ueberſ. — Die 7te und 8te Vorleſ. in Prieſtleys Redekunſt, S. 42 u. f. der deutſchen Ueberſ. — Von dem Character des didactiſchen Styles, Condillac im 2ten Th. ſeines Unterrichts, Bern 1777. 8. S. 459. — Von dem didactiſchen oder Lehrſtyle, das 4te Kap. der 2ten Abth. des erſten Abſchn. in J. C. Adelungs Werk Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 80 der 2ten Aufl.

Lehrge-

*) S. Noachide IV Geſang.

*) S. Beweisarten I Th. S. 390.

Lehrgedicht.

m kann bey jeder Dichtungsart Menſchen nützliche Lehren geben, dem Verſtand wichtige Wahrhei- einprägen; deswegen iſt nicht je- Gedicht, darin es geſchieht, ein gedicht. Dieſer Name wird ei- beſondern Gattung gegeben, die von allen andern Gattungen da- h unterſcheidet, daß ein ganzes tem von Lehren und Wahrheiten, t beyläufig, ſondern als die ptmaterie im Zuſammenhang getragen, und mit Gründen un- ützt und ausgeführt wird.

s ſcheinet zwar, daß der Unter- , oder der Vortrag zuſammen- zender Wahrheiten, und die gründ- Befeſtigung derſelben, dem Geiſt Dichtkunſt entgegen ſey, welcher örſächlich Lebhaftigkeit, Sinn- eit und die Abbildung des Ein- erfodert, da die unterrichtende e auf Richtigkeit und Deutlich- ſieht, auch abgezogene allgemei- Begriffe, oder Sätze, vorzutra- hat. Beſonders erfodert die Un- ſuchung des Wahren einen Gang, ſich von dem Schwung des Dich- ſehr zu entfernen ſcheinet. Die- hat einige Kunſtrichter verleitet, Lehrgedicht von der Poeſie aus- ßließen. Freylich könnte ſich die tkunſt mit dem Vortrag zuſam- hangender Wahrheiten nicht be- gen, wenn ſie nothwendig ſo ten vorgetragen und bewieſen den, wie Euklides oder Wolf es an haben. Es giebt aber gründ- Syſteme von Wahrheiten, die eine ſinnliche, dem anſchauenden ntniß einleuchtende Weiſe, kön- geſagt werden, wovon wir an azens und Boileaus Werken über Dichtkunſt, an Popens Verſuch den Menſchen, an Hallers Ge- über den Urſprung des Uebels manchem andern Werke dieſer tung, fürtreffliche Beyſpiele ha- ben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen ſehr ſchöner Gedichte nicht verſagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunſt einzuräumen ſey, ſondern daß es ſo gar unter die wichtigſten Werke derſelben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit oft das Werk eines kalten und geſetzten philoſophiſchen Nachdenkens iſt, ſo bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derſelben allemal ein Werk des Geſchmaks *). Wahrheiten, welche durch die mühſamſte Zergliederung der Begriffe ſind entdekt worden, können meiſtentheils auch dem blos anſchauenden Erkenntniß im Einzeln ſinnlich vorgeſtellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geſchichet dieſes mit allen Reizungen des Vortrages, ſo entſtehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

Sein Charakter beſteht demnach darin, daß es ein Syſtem von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunſt bekleidet, vortrage. Der ſinnliche, mit Geſchmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden, iſt hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux ſagen, daß überhaupt Wahrheit in Verſe gebracht ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch ſinnlicher iſt, als der Redner, mahlt den Gegenſtand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich iſt, die Begriffe und Vorſtellungen von dem, was in der körperlichen Welt am leichteſten und helleſten in die Sinne fällt, um dem Geiſte dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorſtellungen deſto lebhafter vorzubilden. Oft, wo der Redner den Gegenſtand blos nennt,

*) Man ſehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

nennt, weil schon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verursachet auch, daß der Dichter durchaus seinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an, sondern auch da, wo er die abstraktesten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, sondern stark fühlet; und da, wo sie an Empfindung gränzet, überläßt er sich bisweilen derselben, und mahlet im Vorbeygang leidenschaftliche Scenen, die mit seinem Inhalt verwandt sind, in dem Ton des epischen Dichters. Man kann überhaupt sagen, daß das Lehrgedicht in seinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epischen Gedicht habe. Der lehrende Dichter ist von einem System von Wahrheiten eben so gerührt und eingenommen, wie es der epische Dichter von einer großen Handlung ist. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epischen Gedichts gesagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von seinem Gegenstand durchdrungen ist: so wird er davon nicht so ganz hingerissen, wie der lyrische Dichter. Nur hier und da fällt er ganz in das leidenschaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyrischen Ton an, von dem er aber bald wieder auf seinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunst ist kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verschiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden; bald kleidet er sie in rührende Erzählungen ein, bald in pathetische Ermahnungen; itzt führet er uns auf unsre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er sie uns in andern Menschen fühlen. Auf so mannichfaltige Weise kann er die Wahrheit einleuchtend und würksam machen.

Es scheinet, daß das Lehrgedicht, wie gesagt, zu seinem Inhalt ein ganzes System von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter sich nicht zusammenhangender Lehren und Sittensprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jesus Sirach, in zusammenhangenden Versen vortrüge, schwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten als einzele Theile eines ganzen Systems zusammenhangen, da kann sinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenschaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geschmaks wird, im Ganzen statt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, weil ohne dieses kein System statt hat. Der Dichter übersieht den ganzen Umfang seiner Materie, und ordnet aus den Theilen derselben ein Ganzes, das ohne Mühe zu übersehen ist, und die Vorstellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber ist zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüsse erkannt werden, zum Inhalte habe. Sollten in diese Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem System vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darstellen, wie Thomsons Gedichte von den Jahrszeiten, und Kleists Frühling? Wenigstens scheinen sie zunächst an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieser Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmsten

sten Gesetze eines Staats in einem Systeme vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beschaffenheit und Zusammenhang unterrichtet. An diese Art des Lehrgedichtes würde sich auch das blos historische Gedicht anschließen, das eine Reyhe wahrer Begebenheiten enthielte. Also scheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos historische Gedicht auch in diese Gattung setzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet sie einstimmig für solche, darin zusammenhangende Systeme speculativer Untersuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Ursprung des Uebels, Popens vom Menschen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr; andre tragen Theorien von Künsten, oder auch ganze Systeme praktischer Regeln vor, wornach gewisse Geschäffte sollen getrieben werden, wie des Hesiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage, Virgils Georgica, Horaz und Boileau von der Poetik, du Frenoy und andre von der Mahlerkunst; endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und sittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomsons Jahrszeiten, und Kleists Frühling. Auch blos sittliche Schilderungen des Menschen, oder der allgemeinen moralischen Natur, sind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch solche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutschen Dichter, und seine Wohlthäter der Stadt Zürich sind, hieher rechnen.

Daß diese Gattung wichtig sey, ist bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menschlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder gesellschaftlichen Verbindung, ist eine lebhafte und sich aus Herz anschließende Kenntniß gewisser sich auf dieselbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtschaffenen Betragens. Der Mensch, dessen Herz von der Natur auf das beste gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erst durch ein gründliches System praktischer Wahrheiten wird der Mensch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menschen. Nur dieses stellt ihm jedes besondere Geschäffte, und jede Angelegenheit in dem wahren Gesichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und seine Entschließungen auf das rechte Ziel lenket. Es ist das Werk der Philosophie diese Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunst allein kann ihnen auf die beste Weise die würksame Kraft geben. Was der reine Verstand am deutlichsten begreift, wird am leichtesten wieder ausgelöscht, weil es an nichts sinnlichem hängt. Der Dichter ist nicht nur durchaus sinnlich, sondern sucht unter den sinnlichen Gegenständen die kräftigsten aus; an diese hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden sie nicht nur unvergeßlich, sondern auch einnehmend, weil sich die Empfindung einigermaaßen damit vermischt.

— Aus ihrem Bilderschatz
Schmükt sie sie reizend aus und nimmt der Gründe Platz *).

Der lehrende Dichter sucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen sinnlichen Gegenstände die lebhaftesten aus; braucht sie als Spiegel, darin unsre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt sind, und dadurch unsre Urtheile festgesetzt werden. Daher geschiehet es, daß wir uns

*) Wielands Natur der Dinge 2 B.

uns derſelben bey gar mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, ſondern auch ſein ganzes Syſtem in einem ſchönen, aber ſinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag ſelbſt durch alle Reizungen einnehmend macht: ſo muß jeder Menſch von Geſchmak Luſt bekommen, ihn nicht nur oft zu leſen, ſondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus ſiehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zuſammenkommen müſſen, um in dieſer Gattung völlig glüklich zu ſeyn. Die fließendſte Harmonie des Verſes, die ſchönſten Farben des Ausdruks, die kräftigſten Bilder, und im Ganzen die ſchlauſte Kunſt der Anordnung, ſind hier mehr als irgendwo nothwendig, damit ſich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen ſeines Gedichts allen dieſen Foderungen genug gethan, aber an den meiſten Orten iſt er doch zu troken; da hingegen Virgil ſich durchaus als einen großen Dichter gezeiget hat. Unter uns kann Haller zum Muſter dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, deſſen Vers aber nicht den erfoderlichen Wolklang hat. Wieland hat ſich in ſeiner erſten Jugend in dieſes Feld begeben, und es iſt zu wünſchen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht ſeyn würde ſeinen beſten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber ſie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unſrer Kunſtrichter zu widerlegen, daß unſre Lehrdichter nur denn fürtrefflich ſeyn, wenn ſie abſtrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen ſehr fallen, wenn ſie ſich zu den Sitten der Länder und Menſchen herablaſſen *).

Ein Dichter von Wielands Geiſt könnte ſich einen unſterblichen Namen machen, wenn er Leibnitzen würde, was Lukretius dem Epikur iſt. Nie iſt ein erhabeneres Syſtem der Philoſophie erdacht worden, als das Leibnitziſche, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler ſeiner Lehren, die das Höchſte enthalten, was der menſchliche Verſtand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunſt gemacht zu ſeyn ſcheinet. Seine Begriffe von einzelen Weſen, und eines jeden beſonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; ſeine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, ſeine Stadt Gottes: — was kann ein philoſophiſcher Poet größers wünſchen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weiſen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendſten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünſchen wäre auch, daß ein dazu geſchikter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vortrefflichſten Wohlthäter des menſchlichen Geſchlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zuſtande die Menſchen ſeyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchſten Grad, deſſen die menſchliche Natur fähig iſt, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum Beſten der Menſchen Künſte, Geſetze, Wiſſenſchaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andre Genies zur Nacheiferung reizen. Ein ſehr herrlicher und reicher Stoff!

Selbſt

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur im VIII Th. S. 165.

Selbſt einige beſondere, für das menſchliche Geſchlecht höchſt wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrſchaft über die Welt, von der Unſterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, ſind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden ſeyn könnte. Hier iſt alſo für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um ſo viel mehr iſt zu wünſchen, daß die Kunſtrichter nicht ſo ſchnell ſeyn möchten, unſren jungen Dichtern, die in verſchiedenen Kleinigkeiten ein ſchönes dichteriſches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemeſſenes Lob die Einbildung einzuflößen, als ob ſie itzt ſchon in das Verzeichniß der großen Dichter gehören, die durch ihre Geſänge ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient gemacht haben. Dies iſt eben ſo viel, als wenn man einen jungen Philoſophen deswegen, daß er etwa eine metaphyſiſche Erklärung richtiger als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geſchehen iſt, bewieſen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen ſtellen wollte. Wer hiſtoriſche Nachrichten und verſchiedene kritiſche Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünſchet, wird auf Herrn Duſchens Briefe zur Bildung des Geſchmaks verwieſen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, der auch die meiſten Neuern gefolget ſind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuſchreiben, und Servius hält dieſes ſo gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et diſcipuli perſonam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mäcenas nicht für ſeinen Schüler angeſehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den beſondern Artikeln über ihre Gattung geſprochen.

✦ ✦

Von dem Lehrgedichte handeln, von franzöſiſchen Schriftſtellern, unter andern Guil. Colletet (Diſc. de la Poeſie morale 1657.) — Dubos, im 9ten Abſchn. des 1ten Bds. S. 60. f. Reflex. crit. Dresdn. Ausg. (Wie die dogmatiſchen Gegenſtände intereſſant zu machen ſind.) — Batteux im vierten Abſchnitte des zweyten Theiles ſeiner Einleitung, Bd. 3. S. 123. 4te Auflage. — Louis Racine in dem 7ten Kap. ſeiner reflex. ſur la poeſie, und zwar von der didactiſchen Poeſie überhaupt, von der Einförmigkeit, welche man den Lehrgedichten vorwirft, und von der Fiction darin. — Marmontel im 10ten Kap. der Poetique, Bd. 2. S. 503. — Diſc. ſur le Poeme philoſ. im 4ten Bd. S. 547 der Variétés liter. der Herren Arnaud und Suard, Par. 1769. 12. — Der 1te Art. des 3ten Kap. im 2ten Bd. S. 138. von Domairon Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — — Von engliſchen Schriftſtellern: Der Eſſay on Virgil's Georgiks, welcher ſich vor der Drydenſchen Ueberſetzung derſelben befindet, enthält einige ganz gute, allgemeine Bemerkungen über Plan und Darſtellung des Lehrgedichtes. — Eine Diſſertation on Didactic Poetry, von Warton, iſt bey der im J. 1753 erſchienenen Ueberſetzung des Virgils befindlich. — Trapp, in der 15ten ſeiner Lectures, S. 187. Ausgabe von 1742. — Newberry, in dem 14ten Kap. ſeiner Art of Poetry on a new Plan, Bd. 1. S. 156. — Der 1te Theil der 40ten Lect. des Hrn. Blair, Bd. 2. S. 361 u. f. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Briefe zur Bildung des Geſchmackes, Berl. 1764 - 1773. 8. 6 Bd. Neue Auflage 1773 u. f. bis jetzt 3 Bd. von J. J. Duſch. — Das 5te Hauptſtück in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 89 u. f. — A. W. Eberhard in ſeiner Theorie §. 119. S. 158 u. f. — J. J.

J. J. Eschenburg in seiner Theorie, S. 124 u. f. der Aufl. v. 1789. — C. Meiners, im 21ten Kap. S. 312. seiner Theorie. — — Von der didactischen Poesie der Hebräer handelt die 24te Vorlesung des Lowth, S. 483 u. f. Gött. 1770. 8.

Lehrgedichte überhaupt sind geschrieben worden, unter den Griechen: Von Hesiodus (Zeitgenosse des Homer. Ἔργα καὶ ἡμέραι, Mediol. 1493. f. mit dem Theokrit und Isokrates. Θεογονία, Ven. 1495. fol. gr. Ed. pr. mit dem Theokrit u. a. m. Zusammen Ven. 1537. 4. zuerst mit den Scholien; Par. 1566. 8. mit dem Poet. princ. des H. Stephanus; Ex offic. Plant. 1603. 4. cura Heinsii, gr. und lat. mit den Scholien. Amst. 1657. 12. Elzev. Ebend. 1667. 8. cur. I. G. Graevii. Amstel. 1701. 8. c. comment. Clerici, gr. und lat. Oxon. 1737. 4. c. Th. Robinson gr. und lat. l. a. jedoch ohne die Scholien, Lipſ. 1778. 8. Uebersetzt in lateinische Verse, das Tagewerk von Laur. Valla, Rom 1471. f. Von Ulpius, Bas. 1540. 8. Von Rotaller, Frankf. 1576. 8. Von Wettstein 1771. Die Theogonie von Burch. Poladers, Bas. 1544. 8. In das Italienische, die Theogonie, von dem Conte Gianr. Carli Giustinopolitano, Ven. 1744. 8. und im 15ten Bd. s. Opere, Mil. 1784. Sämmtlich von Ant. Mar. Salvini, Pat. 1747. 8. und von Paolo Brazuolo Milizia, Pad. 1765. 4. In das Französische, das Tagewerk, überhaupt viermahl; zuerst von Richard Le Blanc, Lyon 1547. 12. zuletzt von Jacq. le Geas, Par. 1586. 12. die Theogonie, von Terrasson; und von Bergier, mit einer Erklärung, unter dem Titel, L'origine des Dieux du Paganisme, Par. 1767. 12. 4 Th. welche wieder Deutsch, Bamberg 1788. 8. 2 B. erschienen ist. Beyde von Gin, Par. 1785. 12. In das Englische, von Cooke, mit ein paar Abhandlungen über Leben, Zeitalter und Schriften des Hesiodus, Lond. 1728. 4. (ob öfterer? ist mir nicht bekannt.) In das Deutsche: Proben, in dem 1ten und 2ten Th. der Minerva, Halle 1778. 8. Erläuterungsschriften: Comment. in Hes. Opera et Dies, scr. Steph. Riccius, Viteb. 1590. 8. Olai Wormii Quaest. Hesiodear. Heptades duae, Hafn. 1616. 4. Lamb. Barlaei . . . . in Hesiodi Theogoniam, Comment. . . . Amst. 1658. 8. Eine Untersuchung der Stelle, wo vom Byblus die Rede ist, in dem 15ten Bd. der hist. crit. de la Republ. des Lettres. Ueber den Perses, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. von dem Abt Sevin. In eben diesen Mem. Bd. XVI. findet sich von de la Barre Beyte. zur Religionsgesch. von Griechenland, Deutsch in dem 1ten Bde. der Abh. und Ausz. aus diesen Mem. Leipz. 1781. 8. S. 169, welche größtentheils den Hesiodus betreffen. Ebend. im XXXIV. Bde. finden sich versch. Memoirs von Foucher, welche ebenfalls hieher gehören. Muthmaßungen von Ruhnken, in der Epist. crit. Lugd. Bat. 1749. 8. De Hesiodo, Prol. scr. Theoph. Lud. Münter, Gött. 1753 und 1754. 4. 2 St. Prolusio de nova editione Hesiodi adornanda consilium, Auct. Io. Bern. Koehler, Kil. 1766. 4. De Theogonia Hesiodi, von Hrn. Hofr. Heyne in den Nov. Comment. Soc. Gött. Bd. 2. Gött. 1780. 4. Einzele gute Muthmaßungen über einzele Stellen, und das Ganze der Theogonie, in den Lettres concern. Mythologie, Lond. 1748. 8. Auch finden sich Bemerkungen und Erläuterungen über den Hesiodus in mehreren Schriften, welche von der Religion und der frühern Geschichte der Griechen überhaupt handeln, als in dem Ess. sur la Rel. des anc. Grecs, Lauf. 1787. 8. 2 Th. In des Rabaut de St. Etienne Lettres à Mr. Bailly, Par. 1787. 8. Vorzüglich aber gehört hieher das Handbuch der Mythol. aus Homer und Hesiod. . . . von M. G. Hermann, Berl. 1787. 8. Das Leben des Dichters findet sich, unter andern, in le Fevres Vies des poet. gr. und litter. Notizen in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 8. — Von verschiedenen griechischen Schriftstellern, als dem Solon, Mim-

nermus, Simonides, Naumachius, Posidippus Metrodorus, Theognis, Phocylides, Pythagoras u. a. m. sind moralische Denksprüche in Versen auf uns gekommen, welche verschiedentlich, mehrere oder wenigere, und auch mit Sentenzen aus gröſsern Dichtern, gesammelt, auch, zum Theil, einzeln mit andern griechischen Dichtern herausgegeben worden sind. Die erste jener Sammlungen ist von Ald. Manutius, Ven. 1495. 8. Eine andere von Aleander, Par. 1512. 8. Von Hier. Frobenius, Bas. 1532. 4. (gänzlich aus dem Stobäus gezogen.) Von Joach. Camerarius, Bas. 1550 und 1558. 8. Von Jac. Hertel, Bas. 1561. 8. gr. und lat. Durch Fried. Sylburg, Frankf. 1591. 8. Heidelb. 1596. 8. Frankf. 1603. 8. bey der Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. fol. Von Rad. Winterton, Cambr. 1635. 1661 und 1677. 8. gr. und lat. Von Eberh. Gottl. Glandorf (mit einer Vorrede von H. Heyne von dem Werth und Beschaffenheit dieser Dichter) Leipz. 1776. 8. 2 Th. Von Brunk, Strasb. 1784. 8. Auch sind einzeln, oder doch nur mit wenigen zusammen gedruckt, Theognis (ums Jahr 550 vor Chr. Geb.) mit Scholien und einer lat. Uebersetzung des El. Vinetus, Par. 1543. 8. Mit den Scholien, und Anmerkungen von Joach. Camerarius, Leipz. 1603. 8. 1620. 8. Von Ant. Blackwall, Lond. 1706. 12. Von Ab. Kalle, Gött. 1766. 4. Französ. übersetzt in Versen von Nic. Pavillon, Par. 1578. 12. Von Levesque, Par. 1783. 12. Italienisch, mit dem Text, von Ang. Mar. Bandini, Flor. 1766. 8. Deutsch in M. D. Prosopius Auserl. Ged. Fest. 1720. 8. Von Jdr. Gottl. Fischer Altenb. 1738. 8. mit dem Text. Ein Theil davon in Reimen, von Denso, im 20ten St. der Gottschedschen krit. Beytr.) — Phocylides (ums J. 550 vor Chr. Geb.) Was unter seinem Nahmen herum geht, ist wohl nicht von ihm; gr. und lat. durch Joh. Sezer, Han. 1547. 4. Bas. 1547. 8. durch Joh. M. Schier, Leipz. 1751. 8. Uebersetzt in das Spanische, von Fr. de Quevedo, Mad. 1635. 8. und im 3ten Th. s. W. In das Italienische, von A. M. Bandini mit dem vorhergehenden. In das Französis. fünfmahl: zuerst von Baif, Par. 1574. 4. bey s. Etrennes; zuletzt von Levesque mit dem vorigen, 1783. 12.) — Pythagoras (die so genannten güldnen Sprüche, gr. und lat. von Wolfg. Steber, Leipz. 1604. 8. von Cl. Salmasius, Lugd. Bat. 1640. 4. gr. und lat. von Magn. D. Omeis, Alt. 1693. 8. Sie haben der Commentatoren sehr viele gehabt. Hieracles, aus der Mitte des 5ten christlichen Jahrhunderts, ist der älteste der auf uns gekommenen; sein Werk erschien zuerst nur lat. durch Joh. Aurispa, Pad. 1474. 4. gr. und lat. zuerst durch Joh. Carter, Par. 1583. 12. verm. und mit dem lat. Comment. des Theod. Marcilius (welcher zuerst Par. 1585 erschien) Lond. 1654. 8. 1673. 12. cur. Pet. Needham, Cantr. 1709. 8. ferner Lond. 1742. 8. und bey der vorhin gedachten Ausgabe von Schier. Uebersetzt sind die güldnen Sprüche in das Italienische von Alex. Aldimari, in seiner Calliope, Fir. 1641. 4. Von Ant. Capponi in seiner Liriche Parafrasi, Ven. 1670. 12. Von Bembo, mit dem Comment. des Hieracles, Ven. 1603. 4. Von A. M. Bandini, mit dem vorhergeh. Fl. 1766. 8. und von Dom. Gattinara, Beschw. 1780. 8. In das Französische überhaupt siebenmahl, zuerst von Baif, in s. Etrennes, Par. 1574. 4. Von Dacier, mit dem Leben des Pythagoras, und dem Comment. des Hieracles, Par. 1706. 12. 2 Bd. von Levesque 1783. 12. In das Deutsche von Hrn. Gleim, im Merkur vom J. 1775. und Halb. 1786. 8. Von Link, Alt. 1780. 4. Litter. Notizen über den Pythagoras finden sich in Fabr. Bibl. graec. L. 2. c. 12 u. f. und über Phocylides und die andern, in dem 11ten Kap. eben dieses Buches.) — Empedokles (Ausser einigen Ueberresten von seinem Gedichte über die Natur, welche sich zum Theil finden von Hen. Stephanus, Par. 1573. 8. herausgegebenen Reliquiis poes. phil. befinden, wird ihm auch das auf uns gekommene

kommene Gedicht von der Himmelskugel, welches aus 168 Jamben beſteht, zugeſchrieben; Fried. Morel gab es Par. 1584. 4. zuerſt heraus, und Flor. Chriſtianus eine lat. metriſche Ueberſetzung davon, Par. 1627. 4. Beyde finden ſich in Fabr. Bibl. graec. L. II. c. 12. abgedruckt. Auch iſt es noch einzeln von Benj. Hederich, Dresden 1711. 4. herausgegeben worden.) — Aratus (ums Jahr 278 vor Chr. Geb. Seine Phaenomena und Prognoſtica wurden aus dem proſaiſchen Werke eines Eudoxus gezogen, und ſind griechiſch zuerſt mit den Scholien und den lateiniſchen Umſchreibungen des Cicero, Germanicus und Avienus, von dem Aldus Manutius bey den Altr. ver. Ven. 1499. f. ferner Baſ. 1536. 4. Par. 1559. 4. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ohne die Scholien, ſo wie mit den vorgedachten Umſchreibungen und auch ohne die Scholien, Lugd. B. 1600. 4. von Gesner, und am beſten von Joh. Fell, Oxf. 1672. 8. griechiſch herausgegeben. Mit einer proſaiſchen lat. Ueberſetzung des Joh. Ceporini erſchienen ſie, Baſ. 1534. 1561. 8. Ueber das Werk ſelbſt ſind von vielen alten Schriftſtellern Commentare geſchrieben worden, wovon nur vier auf uns gekommen, welche Petr. Victorius, Flor. 1567. f. griech. und Dion. Petavius, in Uranologio, mit vielen Diſſertationen, Par. 1630 und Amſt. 1703. f. lat. herausgegeben hat. Von Neuern hat Andr. Schmid eine Diſſert. de Arato, Lipſiae 1685. 4. geſchrieben. Franzöſiſch von Remy Belleau iſt das Gedicht des Aratus im 6ten Bd. des Recueil des poeſies jenes Dichters, Par. 1585. 12. und Litterariſche Notizen über den Aratus in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 18. befindlich.) — Nikander (in der 155 - 160ten Olymp. Von ihm ſind zwey metriſche Werke, über den Biß giftiger Thiere, und die Mittel dagegen, (Θηριακα) und über die Mittel gegen vergiftete Speiſen, (ἀλεξιφαρμακα) auf uns gekommen, welche zuerſt von Ald. Manutius, hinter dem Dioſcorides, Ven. 1499. f. ferner, von ebend. 1523. 8. und Cöln 1531. 4. griech. und mit den Scholien, und ohne dieſe, von Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ferner gr. und lat. von Joh. Gorraeus, Par. 1557. 4. und mit der lat. Ueberſetzung des Lonicer, in dem Corp. poet. gr. Gen. 1606. f. und mit der griech. Umſchreibung des Euteenus, und der ital. Ueberſetzung des Salvini, Flor. 1764. 8. herausgegeben worden ſind. In das Franzöſiſ. hat ſie Jacq. Grevin, Antw. 1568. 4. überſetzt. Litter. Notizen finden ſich in Fabr. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 618 u. f.) — Dionyſius (zur Zeit des Auguſtus, Verfaſſer einer Beſchreibung der Welt (περιηγησις οἰκουμενης) in Hexametern, welche zuerſt in der lat. metriſchen Ueberſetzung des Avienus, Ven. 1488. 4. griech. ohne den Comment. des Euſtathius mit dem Pindar, Ven. apud Aldum, 1513. 8. Camer. 1533. Lond. 1668. 8. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. griech. Mit dem Commentar des Euſtathius, von Rob. Stephanus, Par. 1547. 4. gr. und lat. Mit der proſaiſchen Ueberſetzung des Joh. Camertis, Baſel 1523. 1585. 8. Mit einer metriſchen von Andr. Papius, Antw. 1576. 8. Mit einer von Heinr. Stephanus und dem Pomp. Mela 1577. 4. und in dem Corp. poet. graec. Baſ. 1606. f. Ratisb. 1706. 8. und mit dem Commentar des Euſtathius, Oxon. 1697. 8. und 1717. 8. und griech. und lat. von Havercamp, Lugd. B. 1637. 8. erſchienen iſt. In das Franzöſiſche iſt ſie von Ben. Saumaize, Par. 1597. 12. überſetzt worden. Litter. Notizen finden ſich in Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 2. Vol. IV. S. 21.) — Andromachus (zur Zeit des Nero, ſchrieb, in Elegiſcher Versart, ein Gedicht von dem Theriac, das ſich im Galenus, und in dem Werke, de Antidotis, Bd. 2. S. 428. Baſ. mit einer lat. metriſchen Ueberſetzung von Jul. Mavi, Rom, und Joh. Andernacus befindet. Einen lateiniſchen Commentar darüber ſchrieb Franc. Lidicamus, Thor. 1607. 4.) — Marcellus (unter dem Kaiſer Adrianus. Aus einem in 42 Büchern geſchriebenen mediciniſchen Gedichte, ſind noch hundert Verſe übrig, welche von den Fiſchen han-

deln, die Morellus mit einer metrischen Uebersetzung, Par. 1591 und 1598. 8. herausgab. Beydes findet sich in der 3ten Ausg. von Fabr. Bibl. graec. der Text, und eine Uebers. von Fabr. selbst, Lib. I. c. III. Vol. I. S. 14. und die Uebers. von Morellus, Lib. VI. c. 9. Vol. 13. S. 317. Auch hat noch Schneider dieses Fragment bey s. Ausg. der Plutarchischen Schrift Von der Erziehung, Argent. 1775. 8. gr. abdrucken lassen.) — Oppianus (wird gewöhnlich ums J. 204 gesetzt, und ihm werden zugeschrieben, 1) ein Gedicht vom Fischfange (ἁλιευτικα) in 5 Büchern; zuerst in lat. Hexametern von Laur. Lippius, Colln im Florent. 1478. 4. darauf Flor. 1515. 8. griech. gedruckt. Englisch von Jones und Diapper, Oxford 1722. 1751. 8. 2) Ein Gedicht von der Jacht, (κυνηγετικα) in 5 Büchern, wovon noch vier übrig sind; zuerst Ven. 1517. 8. gr. und in verschiedenen lateinischen Uebersetzungen, als von Joh. Bodinus, Par. 1555. 4. von Mich. Piccart, Amb. 1604. 4. In französ. Versen, von Flor. Chretien, Par. 1575. 4. In französ. Prose, aber nur das 3te und 4te Buch, von Sam. de Fermat, mit dem Arrian, von der Jacht, Par. 1690. 12. und von Belin de Ballu, Strasb. 1788. 8. und deutsch von Lieberkühn, in Reimen. Leipz. 1755. 8. gedruckt. Beyde Gedichte zusammen von Turnebus, Par. 1555. 4. gr. Von Conr. Ritterhus, Lugd. Bat. 1597. 8. griech. und lat. mit vier neuen prosaischen Uebers. Ferner von Hrn. Schneider, mit einer griech. Paraphrase, Arg. 1776. gr. und lat. Eine ital. Uebers. beyder, von Ant. Mar. Salvini erschien Flor. 1728. 8. 3) Ein Gedicht von dem Vogelfange, das verloren gegangen, und wovon Erasmus Winding, Kopp. 1702. 8. die griechische Paraphrase des Eutecnus, oder vielmehr Dionysius mit einer lat. Uebersetzung herausgegeben hat. Erläuterungsschriften, De Oppiano Poeta Cilice, Dissert. Auct. P. Iac. Förtsch, Lipf. 1749. 4. Litter. Notizen bey Fabr. Lib. IV. c. 29. Vol. IV. S. 625. Uebrigens hat der letzte Herausgeber dieser Gedichte es wahrscheinlich gemacht, daß die beyden ersten Gedichte von zwey verschiedenen Verfassern sind, wovon der eine unter dem Marc. Antonius, der andre unter dem Caracalla gelebt.) — Ein Gedicht von einem Ungenannten über die Kraft der Gott geheiligten Kräuter, bey dem Dioscorides des Aldus, Ven. 1518. 4. und in Fabric. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 630. gr. und lat. in einer metrischen Vers. von Joh. Rentorf. — Em. Phila (aus dem Anfange des vierzehnten Jahrh. von den Eigenschaften der Thiere; zuerst, aber nicht vollständig, von dem Erzbischof Arsenius, Ven. 1533. 8. gr. im 2ten B. des Corp. poet. gr. Gen. 1624. f. S. 237. gr. von Greg. Bersmann, Leipz. 1574. 4. gr. und lat. ein Fragment, in Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 16. Vol. S. 697. gr. vollst. von G. Wernsdorf, Leipz. 1768. 8. gr. und lat.) — — Uebrigens sind allenfalls auch hierher, die aus den ältern griechischen dramatischen, und andern verloren gegangenen Dichtern übrig gebliebenen Sentenzen zu rechnen, deren Ausg. bey dem Art. Comödie, S. 513. angezeigt worden sind. — —

Lehrgedichte von römischen Dichtern: Titus Lucretius Carus (53 J. v. Chr. Geb.) De Rerum Natura, L. VI. Ver. 1486. f. Ed. pr. Ven. 1495. 4. ap. Aldum, Ven. 1515. 8. Ex ed. Th. Creech, Oxon. 1695. 8. Lond. 1716. 8. Oxon. 1717. 8. Lipf. 1776. 8. Baf. 1770. 8. Ferner Lond. 1712. 4. Im Corp. poet. von Maittaire, Lond. 1733. f. 2 Bd. Von Sigb. Havercamp. Lugd. Bat. 1725. 4. 2 Bd. mit Kupf. b. A. Von Bentley, Lond. 1749. 16. mit Kpf. Mit Baskerv. Typen, Birm. 1772. 4. 1773. 12. u. a. m. Uebersetzt in das Italienische, von Aleff. Marchetti, († 1714) Lond. 1717. 8. Par. 1754. 4. nach einer bessern Handschrift, Lond. 1768. und nach der besten, ebend. 1779. 4. Verschiedene Anmerkungen über diese vortrefliche Uebersetzung finden sich in den Observ. ... del A. Dom. Lazzarini, R. 1743. 4. S. 29 u. f. In das Französische, außer der frühesten, nie abgedruckten, von

Gail.

Guil. des Autels, und einigen einzeln Stellen, zuerſt von Marolles, Par. 1649. 8. und von ebend. in Verſen 1677. 4. Von Jacq. Parrain des Coutures, Par. 1685. 12. 2 B. 1708. 12. 2 B. Von Guernier 1743. 8. Von de la Grange, Par. 1768. 8. 2 B. mit einem guten Commentar. Von Pankouke (ſehr frey 1768. 12. 2 B. Von le Blanc de Guillet, 1788. 8. 2 B. 1791. 8. 2 B. in Verſen. In das Engliſche, von Th. Creech († 1701) in Verſen, Lond. 1683. (3te Ausgabe) 1715. 8. 1776. 8. In das Holländiſche, von Jer. Dekker, 1693. in Verſen; von J. de Witt, Amſt. 1701. 8. in Verſen. In das Deutſche, von Frz. Xav. Rave, Wien 1784. 8. 2 Bde. Das Leben des Dichters erzählet, unter andern, Bayle; Litter. Nachrichten ſind in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. IV. Vol. I. S. 74. u. A. enthalten. Von dem Lucretius handeln die fünf erſten Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 3ten Theil N. Aufl.) — P. Virgilius M. (Georgica, Lib. IV. Ueber die Ausg. ſiehe den Art. Aeneis; wozu ich hier die einzele Ausgabe der Georg. mit einer engliſchen Ueberſetzung und vielen Anmerkungen von John Martyn, Lond. 1741. 4. 1746. 8. ſetzen will. Ueberſetzt in das Italieniſche, von einem Ungen. 1480. 1490. 4. in Terzinen; von Ant. Mar. Negriſoli, Ven. 1543. 8. in reimſr. Verſen; von Bern. Daniello, Ven. 1545. 4. eben ſo; von Giov. Fr. Soave, R. 1765. 4. eben ſo; von Presp. Manoco, Parm. 1766. 4. Von Aleſſ. Biancoli, Peſaro 1768. f. in reimfreyen Verſen. In das Spaniſche, dreymahl, zuerſt von Juan de Guzman, Salam. 1586; zuletzt von Chr. de Meſa, Mad. 1618. in Verſen. In das Portugieſiſche, von Leon da Coſta, Liſb. 1624. f. In das Franzöſiſche, außer einzelen Geſängen, vollſtändig von Guil. Michel, Par. 1519. 8. in Verſen; von Rich. Le Blanc, 1554. 8. in Verſen; von P. Trebedan, Gen. 1580. in Verſen; von Ant. le Chevalier d'Agneaux, P. 1582. 4. in Verſen; von N. Marolles 1649. f. in Proſa und 1673. 4. in Verſen; von Guyot 1678. 8. in Proſe; von Martin de Pinchesne, Rouen 1708. 8. von Segrais, P. 1712. 8. in Verſen; von Catrou, 1716. 12. in Proſe; von J. Mallemanns, 1717. 12. in Proſe; von Cl. Fabre, 1721. 12. eben ſo; von St. Remy 1736. 12. in Proſe; von Desfontaines 1743. 8. mit einer Abhandl. und in Proſe; von l'Allemand 1749. 12. in Proſe; von vier Prof. zu Paris 1771. 12. in Proſe; von de Liſle 1769. 12. in Verſen; von Pompignan, in ſ. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. in Verſen; von Vidal, Lyon 1787. 12. Buchſtäblich und in einer Umſchreibung. Die Ueberſ. des de Liſle, welche ſich ganz angenehm lieſt, obgleich Virgil ſehr darin moderniſirt worden iſt, veranlaßte die Observations . . . des Clement, Gen. 1771. 8. und die, in dem 27ten B. der Bibl. Germ. und in Fabric. Bibl. Lat. T. I. S. 361. Ausg. von 1773. angeführte Ueberſ. von de la Rue iſt niemahls zum Daſeyn gelangt. In das Engliſche; von Abr. Fleming, Lond. 1589. in reimloſen Alexandrinern; von Th. May 1622. 8. von J. Ogilby, Cambr. 1646. 8. von J. Dryden 1697. f. in Verſen und mit einem Verſuch darüber; von J. Trapp 1718. 4. in reimfreyen Verſen; von J. Martyn 1741. 4. in Proſa, mit einem Commentar; von Joſ. Warton 1753. 8. in Verſen; von Th. Neville 1766. 8. von J. Mills, 1780. 4. in Verſen; von C. Loſt, aber nur das 1te und 2te Buch 1784. 12. In das Deutſche; von Steph. Riccius, Leipz. 1571. 8. Von Haberland 1660. 8. Von J. Valentin, Frft. 1660. 8. Von J. D. Overbeck, Lüb. 1749. 4. aber nur 2 Bücher; von J. J. Duſch, Hamb. 1759. 8. mit Martyns Commentar, in Proſe; von J. B. Sedletzko, Augsb. 1772. 8. Von J. H. Jacobi, Halle 1781. 8. Von J. F. Herz, Hamb. 1782. 8. Von J. C. F. Manſo, Jen. 1783. 8. Von H. P. C. Esmarch, Flensb. 1783. 8. Von J. H. Jung, Mannh. 1787. 8. Von J. H. Voß, Hamb. 1789. 8. Von K. G. Bock, Leipz. 1790. 8. Von Beleger, Grotk. 1790. 8. Zu der von Voß gehört die Schrift deſſelben; Ueber des Virgil. Landged. Ton und Auslegung

legung 1791. 8. Erläuterungsſchriften; Auſſer den ältern Commentatoren deſſelben, als des Pet. Ramus, Herm. Torrentius, Ad. Titius, u. a. m. (ſ. Fabric. Bibl. lat. T. I. S. 367. Ausg. v. 1773.) ſchrieb H. Retzker De lucido Georg. Ordine, contra Homium, 1772. 4. Poſſelt, De Virgil. Georg. Carlsr. 1787. 4. Gilb. Wakefield, Lib. IV. Georg. illuſtr. explicat. emend. 1788. 8. und bey Henleys Obſervat. on the Subject of the IV Ecl. 1788. 8. finden ſich auch dergl. über das dritte Buch der Georg. Auch handeln der 1te bis 4te Brief des erſten Theils der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Aufl. von dieſem Gedichte.) — Cornelius Severus (Ihm wird gewöhnlich das Gedicht Aetna zugeſchrieben, welches zuerſt in dem Catal. Virgilii, Ven. 1472 und 1484. f. einzeln, von Theod. Gerallus (Joh. Clericus) Amſt. 1702 und 1715. 8. und mit einer deutſchen ſehr guten Ueberſetzung von C. A. Schmid, Braunſchw. 1769. 8. herausgegeben worden iſt.) — Q. Horatius Flaccus (Ueber ſeinen Brief an die Piſonen, ſ. den Art. Dichtkunſt; wegen der übrigen Epiſteln, die Folge.) — P. Ovidius Naſo (1) Artis amatoriae, Lib. III. einzeln zuerſt, mit dem Epithal. Catulli, Lipſ. 1492. 4. mit einem Comment. von Bart. Merula, und den folgenden Ged. Ven. 1494. 1516. f. Med. 1510. f. gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, vollſtändig, zuerſt, Mil. 1481. 4. in Terzinen; von Piet. Michiele, Ven. 1632. 12. von Gact. Vernice, Col. 1707. 8. Von Fil. Sachetti, im 3ten Bde. des Corp. Poet. Mil. 1731 u. f. 4. in reimſr. Verſen. In das Spaniſche, mit den ſämmtlichen Werken des Ovid, von Suav. de Figueroa in Proſa, Mad. 1727 u. f. 4. 12 Bde. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zuerſt Gen. 4. (ohne Jahrszahl) von einem Ungenannten; Eben ſo, Par. f. a. 16. Ferner von Naſſe, Lyon 1622. 16. in Proſa; von Mich. Marolles, mit den ſämmtl. Werken, Par. 1660. 8. in Proſe; von einem Ungen. Col. 1696. 12. in Verſen; von Algay de Martignac, mit den ſ. W. Lyon 1697. 12. 7 B. in Proſe; von Blainville, Amſt. 1714. 12. Nachahmung in Verſen; von einem Ungen. (Goujon de Teſſieres) Amſt. 1757. 8. mit Kupf. Ob die, in den Oeuvr. gal. et amoureuſes d'Ovide, Strasb. 1763. 12. 2 B. befindliche Ueberſetzung eine neue iſt, weiß ich nicht. Auſſer dieſen zweymahl burleskiſirt, Par. 1650 und 1662. 12. In das Engliſche, oder vielmehr in das Schottländiſche, von Gawen Douglas (S. Wartons Hiſt. of Engl. Poet. Bd. 2. S. 281.) Von W. King († 1712) jedoch mehr Nachahmung als Ueberſetzung. Auch werden noch Ueberſ. von den Jahren 1725 und 1776 angeführt, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. In das Deutſche, von D. Hartlieb, Straßb. 1483. Von einem Ungen. Hamb. 1600. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1609. 8. Von Joh. B. v. Knoll, Augsb. 1777. 8. Von einem Ungen. Berl. 1786. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1790. 8. metriſch. Auch findet ſich noch ein Auszug daraus in der chriſtlichen Veſta, (Nürnb.) 1702. 8. Da dieſem Gedichte die Verweiſung des Ovidius zugeſchrieben wird: ſo gehöret hierher die Diſſertation ſur l'exil d'Ovide, Mont. 1742. 8. von Riband de Rochefort. 2) Remedia amoris, Lib. I. einzeln, zuerſt Leipz. 1488. 4. mit dem Commentar des Barth. Merula, Ven. 1494. und dem Comment. des Wilh. Rasmuſius, Lugd. Bat. 1526. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche, viermahl; zuerſt, ums J. 1500. und darauf von Aug. Ingegneri, Avign. 1576. 8. Berg. 1604. 4. in Octaven; von Giuſ. Baretti, im 3ten Bde. des angef. Corp. Poet. und von einem Ungen. Piac. 1747. 8. beyde in reimſr. Verſen. In das Spaniſche, zweymahl; von Luis de Carillo, in Verſ. in ſeinen Werken; von Suavez de Figueroa, in Proſa, mit den ſ. W. des Ovid; Mad. 1727 - 1738. 4. 12 Bd. In das Franzöſiſche, zuerſt, Par. 1509. f. Von Marolles und Martignac, mit den übrigen Werken des Dichters in Proſe; von Blainville im 2ten Bd. ſ. Oeuvr.

div. Amſt. 1714. 12. in Verſen, aber mehr Nachahm. als Ueberſetzung; vom L. Ruſſaing de St. Jorry, im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. mel. Amſt. 1735. 12. Von einem Ungen. nebſt dem vorhergehenden Gedicht, Amſt. 1757. 8. in Verſen. Traveſtirt von Duſour, Par. 1666. 12. In das Engliſche, mit dem vorigen. In das Teutſche, von einem Ungen. Bey der Ueberſ. des vorhergehenden Ged. Berl. 1786. 8. 3) Faſtorum, Lib. VI. die übrigen ſechſe ſind verlorne gegangen; zuſamm. ohne Ort und Jahrz. 4. Mit den Argumenten von Pet. Aeolicus, mit dem Commentar des Paul Marſo, Ven. 1485. f. Mit dieſem und dem Comment. des Ant. Conſtantius, Ven. 1502. f. des Cor. Neapolis (unter dem Nahmen Anaptyxis) Antw. 1639. fol. Ueberſetzt in das Italieniſche, zweymahl, von Vinc. Cartari, Ven. 1551. 8. von Giov. Bat. Bianchi, 1771. 8. in Stanzen. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zweymahl; von Marolles, Par. 1660. Von Algay de Martignac, im 7ten B. ſ. Ueberſ. der ſ. W. des Ovid, Lyon 1697. 12. 9 Bde. Von Banyeux, Rouen 1784. 8. 2 B. Uebrigens hat El. Bart. Morliot die verlorne gegangenen Bücher, Dyon 1649. 4. erſetzen wollen. In das Engliſche von W. Maſſey 1758. 4. in Verſen. In das Deutſche, Lüneb. 1782. 8. 4) De medicamine faciei, Kunſt zu ſchminken, (wofern es ſonſt von dem Ovidius iſt) wovon nur noch hundert Verſe übrig ſind. 5) Halieuticon, ſ. de piſcibus in Hexametern, zuerſt mit dem Gratius, von G. Legius, Ven. 1534. 8. mit Erläuterungen von Here. Cloſani, 1580. und von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. herausgegeben. Ueber die guten Ausgaben der ſämmtl. Gedichte des Ovid ſ. den Art. Heroide. — Gratius Faliſkus (Zeitgenoſſe des Ovidius; von ſ. Cynegeticon, ſ. de Venatione carmen, ſind noch 540 Hexameter übrig, die zuerſt mit dem letzten Gedichte des Ovidius, Ven. 1534. 8. von Caſp. Barth, Hanov. 1613. 8. mit einem unreifen Commentar; von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. mit einem beſſern; von Gisb. Havercamp in den Poet. lat. rei venaticae, ebend. 1728. 4. von P. Burmann, in den Poet. min. Lugd. Bat. 1731. 4. 2 B. einzeln, Miet. 1775. und von F. Werensdorf, in den Poet. min. Altenb. 1780. 8. herausgegeben worden. In das Engliſche iſt es von Chriſtph. Woſe, Lond. 1654. 12. überſetzt. Litter. Nachrichten giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 474. neue Auflage.) — Marcus Manilius (wird gewöhnlich in das Zeitalter des Auguſts geſetzt; von ſeinem Aſtronomicon ſind nur fünf Bücher, und dieſe nicht vollſtändig auf uns gekommen. Poggius entdeckte es um J. 1416. und Joh. Regiomontanus gab es Nürnb. (1472) 4. zuerſt heraus. Mit dem Commentar des Laur. Bonincontri, Ven. 1474. f. ferner Ven. apud Ald. mit andern aſtronomiſchen gr. und lat. Schriftſtellern, 1409. f. Von Ant. Molinius, Lugd. B. 1566. 12. Von Joſ. Scaliger, Par. 1579. 8. und apud Commel. 1590. 8. Von Bentley, Lond. 1739. 4. Von Gl. Stoeber, Straßb. 1767. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Gaſp. Bandini, finden ſie ſich im 16ten und 17ten Band des Corp. omnium Vet. Poet. lat. Mediol. 1737. 4. In das Engliſche, nur das 1te Buch, von Ed. Sherburne, in ſeiner Geſchichte der Aſtronomie, Lond. 1675. f. Litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVIII. Vol. I. S. 499 u. f.) — Cäſar Germanicus (Enkel des Auguſtus, überſetzte des Aratus Phaenomena in lat. Hexameter, welche zuerſt Bonon. 1474. ferner mit den alten Aſtronomen und einem alten Commentar, Ven. apud Ald. 1499. f. 1589. 8. von Hugo Grotius, Lugd. Bat. 1600. 4. von Joh. Conr. Jul. Schwarz, Coburg 1715. 8. von Chriſtn. Frd. Schmid, Lüneburg 1728. 8. herausgegeben worden. Litter. Nachr. ſind im 19 Kap. des 1ten Buchs von Fabric. Bibl. lat. Vol. I. S. 508. u. A. enthalten.) — Julius Moderatus Columella (Das zehnte Buch ſeines Werkes, De re ruſtica, handelt in Hexametern, vom Gartenbau, und iſt ein-

gin, mit Anmerkungen von Pomp. Fortunatus Phil. Beroald, u. a. m. Paris 1543. 4. gedruckt. Das ganze Werk ist, zuerst, Ven. 1472. f. mit dem Varro zusammen, einzeln, von Heinr. Stephanus 1543. 8. und öfterer mit den Script. de re rustica, als von Gesner, Leipz. 1743. 4. 2 B. herausgegeben; auch vollständig in das Ital. von Lauro Modanese, Ven. 1554. 8. und das 10te Buch in Versen, so wie einzeln von Bernardino de Corradi d'Austria, Flor. 1754. 8. auch in Versen, und das ganze Werk in das Französ. von Cotterel, Par. 1554. 4. in das Deutsche, von Mich. Herman, Strasb. 1538 übersetzt worden. Von dem Gedichte handelt der 5te des 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmackes, S. 79. neue Auflage.) — **Quintus Serenus Sammonicus** (unter dem K. Caracalla; sein Gedicht, De Medicina, ist nicht vollständig auf uns gekommen, und das, was da ist, wahrscheinlich interpolirt. Zuerst gedruckt ist es; mit dem Aratus, Avienus u. a. m. Ven. 1488. 4. ap. Ald. nachher mit dem Celsus 1528. 4. Lugd. 1542. 8. in den Poet. min. des Burmann, Leid. 1731. 4. u. a. m. Erläuterungsschriften; Epistolae in Celsum et Sammonicum, Auct. Morgagni; Bon. 1735. 4. Litter. Notizen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 5. Vol. III. S. 85. n. A.) — **M. Aurel. Olymp. Nemesianus** (unter dem K. Numerianus. Von seinen verschiedenen Gedichten ist nichts, als die Cynegetica und vier Eklogen übrig. Das erstere ist, mit dem ähnlichen, es weit übertreffenden Werke, des Grattius, Ven. 1535. 8. zuerst gedruckt. Ueber die mehrern Ausgaben s. vorher den Grattius.) — **Rufus Festus Avienus** (übersetzte, unter dem Theodosius, den Aratus und den Dionysius, in lateinische Hexameter, welche zuerst von G. Valla, Ven. 1488. 4. und nachher mit der Urschrift zusammen öfterer herausgegeben worden sind. S. den Aratus in diesem Artikel. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XI. Vol. 2. S. 150. n. A.) — **Claudius Rutilius Numantianus** (ums J. 416. eine Reisebeschreibung von Rom nach Gallien in zwey Büchern, wovon das letztere mangelhaft und die zuerst, Neapel, dann von J. B. Pius, unter dem Titel: Poema de laudibus urbis, et Etrur. et Ital. Bon. 1520. 4. von Jos. Castalio, Rom 1582. 8. von Theod. v. Almeloveen, Amst. 1687. 12. von Burmann, in den Poet. min. Leid. 1731. 4. 2 Bd. und von J. C. Kapp, Erl. 1786. 8. herausgegeben worden ist. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XV. Vol. III. S. 202. n. A.) — **Rhemnius Fannius Palaemon** (Soll das Gedicht, De ponderibus et mensuris, das mit dem Celsus zusammen, Ven. 1528. 4. Lugd. Bat. 1566. 8. und in den schon bemerkten Ausgaben der Poet. min. abgedruckt worden ist, geschrieben haben.) — **Aemilius Macer.** (Den Nahmen dieses, unter August lebenden Schriftstellers, führt zwar das Gedicht, De viribus herbarum et materia medica, Lib. V. aber der Augenschein giebt, daß es nicht von ihm, sondern aus dem 9ten Jahrh. ist. (S. davon über Broukhus. ad Tibul. S. 274 u. f.) Cornarus gab es, Frkft. 1540. 8. und Pictorius mit einem Commentar 1581. 8. heraus. Auch findet es sich in den Med. lat. vet. Ven. 1547. f. und in dem Corp. Poet. des Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B.) — — Hierher sind allenfalls auch die, aus den Mimen des, unter dem August lebenden Publius Syrus, übrig gebliebenen Sittensprüche, 982 an der Zahl, zu rechnen, welche zuerst von G. Fabricius, Leipz. 1550. 8. und nachher noch sehr oft bey den Werken anderer Dichter, einzeln, von Haverkamp, mit Anmerkungen von J. Gruter und einer griechischen Uebersetzung von Jos. Scaliger, Lugd. Bat. 1708. 8. Upsl. 1709. 8. herausgegeben worden sind. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 477. — —

Lehrgedichte von neuern Schriftstellern, in lateinischer Sprache: **Altheimus** oder **Adelmus** († 709. Ein Gedicht zum Lobe der Jungfrauschaft, und einer

eines über die acht, ihr entgegen gesetzten Kaiser, hat Canisius in den Lect. Ant. herausgegeben.) — Marbodäus (1130. De lapidibus pretiosis, Ench. c. sch. Pictorii, Frib. 1531. 8. Wolf. 1740. 4. und im 2 B. der Dactyliothek des Gorlaus.) — J. Aegidius (1194. Medicinische Gedichte von dem Pulse u. d. m. in Hexametern, welche mit andern medicinischen Werken, Ven. 1494. 8. Bas. 1529. 8. gedruckt worden sind. Ein anderes Gedicht von ihm, über die Zubereitung von Arzeneyen hat Keyser in seiner Histor. poet. . . . med. aevi S. 508 u. f. aufbewahret.) — Joh. Jov. Pontanus († 1503. Urania s. de Stellis Lib. V. Meteorum Lib. I. De Hortis Hesperidum, sehr gut versificirt, aber ohne eigentlichen wahren Dichtergeist. Opera poet. Ven. in aed. Aldi et Andr. Soceri 1518-1533. 8. 2 Bd. und im 4ten Bd. s. W. Bas. 1556. 8.) — Marcellus Palingenius, oder eigentlich, Pietro Angel Manzoli (1530. Zodiacus vitae; De vita, studio ac moribus hominum bene instituendis, Lib. XII. Bas. 1537. 8. (jedoch schon früher in Italien gedruckt) Lugd. B. 1556. 1559. 8. Amstel. 1608. 8. Par. 1665. 8. Roter. 1722. 8. Hamb. 1736. 8. aber castrirt; französ. ausser einzelu Stellen in den Werken des Gervola de St. Marthe, Par. 1571. 8. und eine Nachahmung von Riviere, Par. 1619. 8. übersetzt von Monnerie, Haag 1732. 8. Deutsch in Versen von Joh. Sprenz, Frankf. 1564. Lauz. 1599. 8. und von Phil. Wilh. Gachenus, Halberst. 1743. 4. in Reimen. Das Gedicht ist weitschweifig, und zum Theil frey; Scaliger nennt es Satyra, sed sobria, non insana, non foeda, und hat es in s. Hyperc. Ausg. der Poet. von 1581. S. 792 u. f. weitläuftig recensirt. Uebrigens steht es im Register der verbotenen Bücher, weil gegen Mönche und Mißbräuche der Kirche darin geeifert wird. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet, und Flögel handelt von ihm, im 4ten Bd. S. 109 f. Geschichte der komischen Litteratur.) — Girol. Fracastor († 1553. Syphilis, s. morbus Gallicus, Ver. 1530. 4. Opera, Pad. 1739. 4. 2 B. Alcon s. de cura Canum venaticorum, in den W. Französ. das erste, in Versen, 1730. in Prosa, von Lacombe und Maquer, 1750. In das Italienische, viermahl; zuerst von P. Belli, Nap. 1731. 8. zuletzt von Ant. Tirabosco, Ven. 1739. 4. Trotz allem Lobe, das Scaliger (Poet. S. 817 u. f.) Rapin u. a. m. diesem geben, ist es denn doch nur ein Gewebe von nachgeahmten Stellen aus dem Virgil ohne eigentlichen Dichtergeist. Bey dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß schon Castelvetro in seinem Commentar über den Aristoteles, allen Lehrdichtern den Titel als Dichter abspricht, und sie Versificateurs nennt.) — Erasm. Mich. Laetus (1560. De re nautica, Lib. IV. Basil. 1573. 4. sehr flüchtig gearbeitet.) — Aon. Palearius, oder vielmehr Ant. Paleari (verbrannt zu Rom 1566. De Animarum Immortalitate, Lib. III. Lyon 1536. 8. Opera Amstel. 1696. Die Versification ist ungleich; Lukrez ist sichtlich sein Muster gewesen. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet; und Fontanini, Bibl. dell Eloq. Ital. I. 55. u. A. spreche ihm, als einem Ketzer, gerne das Gedicht ab.) — Marco Girol. Vida († 1566. 1) De Arte poetica, Lib. III. Cremona 1520. s. den Art. Dichtkunst, S. 662. 2) De Bombyce, Lib. mit dem vorigen, Rom. 1527. 4. Engl. von Sam. Pullen, 1753. 8. 3) De ludo scacchorum, Lib. mit dem vorigen, R. 1527. 4. Uebers. in das Ital. verschiedentlich; zuletzt, Ven. 1753. 8. In das Französisch. von Louis de Mazures, Lyon 1557. 4. Vasq. Philiteul, P. 1559. 4. beyde in Versen. In das Deutsche, Magd. 1772. 8. in Reime. Zusammen sind diese, mit den übrigen Gedichten des Vida, Cremona 1550. 8. und von Alt. u. Cajet. Vulpius, Pat. 1731. 4. 2 Bd. herausgegeben.) — Pet. Bargäus oder Piet. Angelo de Barca († 1596. Cyneget. Lugd. B. 1561. 4. De Aucupio, Lib. I. Flor. 1566. 4. Poemata, ebend. 1568. 8.) — Mich. Laetus

(De re nautica, Lib. VI. Baſ. 1573. 4.) — Joſ. Mill (De Hortor. Cultura, Lib. III. Brix. 1574. 8.) — Jean Aug. de Thou (Thuanus † 1617. Hieroglyphicus, ſ. de re occipitraria, Lib. III. Par. 1584. 4. Lutet. 1587. 8. Par. 1612. 12. Amſtel. 1678. 8. mit ſ. übrigen Gedichten. In das Italieniſche überſetzt von Piet. Bergantini, Ven. 1736. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623. De Pedotrophia, Lib. III. Par. 1584. 4. Poem. 1596. 4. und in den Oper. Sammarthanor. Fratr. Par. 1632. 4. franzöſ. in Proſe von Abel de St. Marthe, Par. 1698. 8. Auch Anfang und Ende von ihm ſelbſt in der vorhin angeführten Ausg.) — Jac. Balde (De vanitate mundi, mit mehrern ſeiner Gedichte, Mon. 1638. 12. 3 Bd. und in ſ. Poem. Col. Ub. 1660. 12. 4 Bd.) — Claude Quillet (Calvidius Laetus † 1661. Callipaedia, ſ. de pulchrae prolis habendae ratione, Lib. IV. Lugd. B. 1655. 4. Par. 1708. 8. Lond. 1708. 8. nebſt dem Ged. des de St. Marthe. Ueberſetzt in das Engliſche von Nic. Rowe, Lond. 1712. 8. In das Franz. Amſt. 1774. 8.) — Chr. Alfonſe Dufresnoy oder Freyſing († 1665. De arte graphica, zugleich mit der franzöſiſchen Ueberſetzung des de Piles, und den Anmerkungen deſſelben, Par. 1667. 12. 1684. 8. mit K. und in dem 5ten Bde. der Werke des letztern, Amſt. 1767. 12. Verbeſſert von A. G. Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie. Par. 1753. 12. Mit dem Gedichte des Marſy, durch Klotz, Altenb. 1770. 8. Mit dem Gedichte des Watelet, Par. 1760. 8. und öfterer gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, Rom 1713. verbeſſert und mit Anm. 1775. 8. in Proſa; in Verſen von Anſaldi, Peſaro 1783. 8. In das Engliſche von Dryden, mit einer Vorrede, worin Dichtkunſt und Mahlerey mit einander verglichen ſind, Lond. 1695. 4. von Wills in reimfreyen Verſen, Lond. 1754. 4. Von Will. Maſon, mit einem Commentar von J. Reynolds, York 1783. 4. Von W. Churchey, in ſ. Poems, Lond. 1789. 4. In das Deutſche von Sam. Theod. Gerike, Berlin 1699. 4. von Widtmalher von Weitenau, Wien 1731. 4. Von dieſem Gedichte handelt der 22te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 549. u. f.) — Abr. Cowley († 1667. De Plantis, L. II. in elegiſchem Sylbenm. Lond. 1662. 8. verm. in 4 Büchern, in ſ. Poemat. Lond. 1668. 8. wovon die beyden erſten, in vermiſchtem Sylbenmaaße, die Schönheiten der Blumen, und die beyden letzten, in heroiſchem, den Nutzen der Bäume, ſo wie das 3te und 4te die Eigenſchaften der Kräuter beſingen. Ungeachtet des Lobes, das Johnſon in ſeiner Biogr. I. S. 16. Ausg. von 1783. dieſen Gedichten giebt; ſo iſt die Sprache denn doch keinesweges rein; und der Ausdruck geſucht und ſpitzfindig.) — Jac. Balde († 1668. De vanitate mundi, in ſ. Oper. poet. Mon. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ub. 1645. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bde.) — Jacq. Savary (1670. Venat. vulpina et molina, Cad. 1658. 12. Venat. cervinae, capreol. et lupinae leges, ebend. 1659. 4. Album Hipponae, ſ. Hippodromi leges, ebend. 1662. 4. Album Dianae leporicidae 1665. 4.) — Rene Rapin († 1687. Hortorum Lib. IV. Par. 1665. 4. und im 3ten Bd. ſ. W. à la Haye 1725. 12. franzöſ. von Doneriane und einem Ungen. Par. 1782. 8. Engliſch 1720. 8. Eigentliches, wahres dichteriſches Verdienſt hat es gar nicht; und die eingeſtreuten Fictionen ſind beynahe albern ausgeführt. Der 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 117. handelt davon.) — Nic. Pasi. Bianetaſio († 1710. Halieutica, Lib. X. Neap. 1689. 8. mit Kpf. wodurch er das verloren gegangene Gedicht des Ovidius über dieſen Gegenſtand erſetzen wollte; aber ſchlecht erſetzt hat. S. Fabr. Bibl. lat. in dem Kap. vom Ovidius. Auch ſind noch von eben dieſem Verf. Piſcator. et Nautica, Neap. 1686. 8. mit Kupf. ſo wie Bellica, ebend. 1717. 8. vorhanden, welche ich nicht näher kenne.) —

Jacq.

Jam. Vanière († 1730. Praedium rusticum, Lib. XIV. Par. 1707. 12. 1746. 12. und in den Opusc. Par. 1730. 8. Französisch durch Halonvry, Par. 1756. 12. 2 Bd. Deutsch von J. B. Gedicke, Augsb. 1772. 8. und von B. Andres, Würzb. 1788. 8. Schon der Plan ist nicht dichterisch, und die Ausführung, einzele Stellen abgerechnet, noch weniger. Von dem Gedichte handelt der 6te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. S. 91. Uebrigens hat der Verf. noch einige hieher gehörige Gedichte, als Stagna, Columbae, u. d. m. geschrieben.) — Franc. Eul. Savastani (Botanicorum seu Institut. Rei herbariae, Lib. IV. Nap. 1712. 12. Italienisch in reimfreyen Versen von Stamp. Bergantini, in der Scelta di Poemi latini . . . Ven. 1749. 8. im 1ten Bde.) — Joh. Fr. Christ (Villaticum, Lib. III. Lipſ. 1738. 8. 1746. 8. Das Gedicht erschien zuerst unter dem Titel Suiticicum, aber ich weiß nicht, in welchem Jahre.) — Bened. Stay (Philosophiae . . . versibus traditae, Lib. VI. Ven. 1744. 8. Die darin vorgetragene Philosophie ist das System des Carteſius; und das Muster des Dichters ist Lucrez gewesen.) — Jſ. Brown (De animi Immortalitate, Lond. 1754. 4. Hamb. 1754. 8. und auch in s. Poems, Lond. 1768. 8. Uebersetzt in das Englische, zuerst von Soame Jenyns, im 6ten Bd. S. 60. der Dodsleyschen Collection of poems; dann von Will. Hay, 1754. 4. und endlich von Rich. Grey, 1754. 4. In das Deutsche, verschiedentlich; am besten in L. Christph. Schmahlings Ruhe auf dem Lande, Gotha 1768. 8. 2 Th. in Prosa; mehr lehrend, als dichterisch. Der 7te der Briefe zur Bildung des Geschmacks, im 1ten Th. S. 136 handelt davon.) — Franc. Oudin († 1752. In den Poemat. didascal. . . . Par. 1749. 12. 3 B. finden sich dergl. von ihm über das Feuer, die Träume, u. d. m.) — J. L. Courtois (Aqua picata, in eben dieser Samml.) — P. Brumoy In dem ersten Bd. s. Oeuvr. div. Par. 1741. 12. finden sich französische prosaische Uebersetzungen zweyer, lateinisch von ihm geschriebener Lehrgedichte, von den Leidenschaften, in 2 B. und von der Glasmacherkunst, in 4 B. wovon ich aber das Original nie gesehen.) — Melch. de Polignac († 1741. Anti-Lucretius, s. de Deo et Natura, Lib. IX. wurde nach seinem Tode von dem Abt Ch. de Rothelin, Par. 1747. 8. 2 Bd. und von Gottsched, Lipſ. 1748. 8. herausgegeben. In das Italienische übersetzt zweymahl, von Bergantini, Mil. 1750. 4. und Ven. 1751. 8. In das Französische von Bougainville, Par. 1749. 8. Von Berardier de Bataut, 1786. 12. 2 B. In das Englische, von W. Dobson, 1757. 4. Von Geo. Canning, Lond. 1766. 8. In das Deutsche, von Mart. Friedr. Schäffer, Bresl. 1760. 8. in schlechte Prose.) — Carlo Noceti (De Iride et Aurora boreali Carmina . . . c. not. Ioſ. Rog. Boscovich . . . Rom. 1747. 4.) — Louis Doissin († 1753. De sculptura, Lib. III. Par. 1752. 12. Französ. ebend. 1757. 12. Ital. von Carli, Ven. 1776. 8. De Scalptura, mit dem vorigen zus. Par. 1752. 12.) — Fre. Mar. Marsy († 1763. 1) Templum Tragoediae, Par. 1734. 12. 2) De Pictura, Carmen, P. 1736. 1753. 12. von Klotz, Alt. 1770. 8. Franz. von Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, mit einer Dissertat. sur la Poesie et sur la Peinture, Par. 1753. 12. 3) Acanthides canariae, Par. 1737. 12.) — Bern. Tamagna (Echo, L. II. Rom. 1764. 12.) — Ioſ. Mar. Mazzalari (unter dem Nahmen Parthenius, Electricorum, Lib. VI. Rom. 1767. 4.) — Lud. Miniscalchi (Mororum Lib. III. Rom 1769. 4.) — Joſ. Rog. Boscovich (Eclipses, Poem. Rom. 1770. 4. Franz. von Barusi, 1779. 4.) — Et. Louis Geoffroy (Hygiene, s. Ars sanitatem conservandi; Lib. V. P. 1772. 8. Nicht ohne poetischen Geist.) — Ungenannter (Philocentria, s. de innata corporum propensione ad centrum

centrum . . . 1774. 8. in zwey Büchern, und gar nicht schlecht.) — Fr. Carboni (Coralliorum Lib. II. Cagl. 1778. 8.) — — Uebrigens hat man von den, von französischen Schriftstellern geschriebenen lateinischen Lehrgedichten eine Sammlung, welche Hag. Com. 1740. 8. Lugd. B. 1743. 12. erschienen ist, und Gedichte von Olivet, Huet, Fraguier, Bolvin, Massieu und Monnoye enthält, und die bereits angeführte Samml. (Poem. didascal. Par. 1749. 12. 3 B.) in welcher sich deren noch von mehrern befinden. — —

Lehrgedichte in neuern Sprachen, und zwar, in der Italienischen: Franc. Stabili (verbrannt im J. 1327. La Cerba, Ven. 1478. 4. ebend. 1532. 8. mit Comment. von Nic. Massetti, handelt, in 5 B. die in Terzinen abgefasset sind, von den Himmeln, den Elementen, von Thieren aller Art; ist im Grunde eine Weltbeschreibung.) — Bonifacio degli Uberti (1350. Dicta mundi, in Terzinen, eine Erdbeschreibung mit allerhand Geschichtchen untermischt, gedruckt, Vic. 1474. f. l. l. Ven. 1501. 4. aber in der letztern Ausgabe sehr verstümmelt.) — Giov. Boccaccio († 1375. L'amoroso Visione, Mil. 1520. 4. Ven. 1558. 8. In Terzinen, und aus 50 Ges. bestehend. Enthält so genannte Triumphe der Weisheit, des Ruhmes, des Reichthumes, der Liebe und des Glückes.) — Franc. Berlingheri (1480. Geographia in terza rima, Fir. (1482) in 6 Büchern.) — Goro Dati (1460. Sphaera mundi, Fir. 1482. Ven. 1534. 8. in Octaven.) — Giov. M. da Colle (schrieb eine Fortsetzung dieser Sphäre von der forza de' Pianeti, che governano il Mondo, Mil. 1518. 4. 4 Bd. in Octaven.) — Ant. Cornazzani (De re militari, Ven. 1493. f. Ven. 1521. 8. Neun Bücher, deren jedes in verschiedene Capitoli abgetheilt ist, in Terzinen, und zu seiner Zeit sehr berühmt; auch in das Spanische übersetzt.) — Ant. Fil. Fregoso (La Cerva bianca, Mil. 1519. 4. Il Riso de Democrito ed il Pianto di Democrito, in 30 Capitoli, Ven. 1511. und 1542. 8. Mehr Philosophie, als Poesie.) — Giov. Alberti (Notomia d'Amore . . . Bresc. 1538. 8. drey Ges. in Octaven; ein allegorisches Gedicht, in welchem drey allegorische, von dem Gott der Liebe hintergangene Personen, ihm nachgehen, endlich in Copern ihn finden, und dort lebendig anatomisiren lassen.) — Vinc. Calmeta (hat in s. Opera nuova, Ven. 1528. 8. verschiedene Lehrgedichte, unter welchen sich der Dialogo della Musica, in 4 Ges. auszeichnet.) — Giov. Fil. Achillini (1490. Il Viridario, in 9 Ges. und in Octaven, Bol. 1513. 4. Il Fedele, in Terzinen und hundert kurzen Gesängen, Bol. 1523. 8. Die Sprache ist ziemlich dichterisch.) — Giov. Rucellai (Le Api, Rom. und Fir. 1539. 8. und Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Parma 1764. 8. mit der Coltivazione des Alamanni; in reimfreyen Versen; französ. durch Pingeron 1770.) — Facc. Moresino (Specchio de la Giustizia . . . Vin. 1541. 8. In Terzinen; ist eigentlich ein allegorisches Gedicht auf den venetianischen Gerichtshof.) — Lod. Ariosto († 1533. Herbolato di Lod. Ariosto, nel quale figura M. Antonio Faentina, che parla della nobiltà del' huomo, e dell arte della medicina, Vin. 1545. 8. Ferr. 1609. 12.) — Giov. Vinc. Imperiali († 1545. Lo Stato rustico, Gen. 1611. 4. in 16 Parte, größtentheils in reimfreyen Versen abgefaßt.) — Luigi Alamanni (La Coltivazione, P. 1546. 4. Fir. 1569. 8. und in der Raccolta delle Opere dei più celebri Poet. Ital. Liv. 1779. in reimfreyen Versen, und eines der besten Lehrgedichte der Italiäner.) — Const. Landi (Ihm wird das, zu Piacenza 1459. 8. gedruckte Libro primo dell' arte poetica zugeschrieben.) — Bern. Giambullari (Sonaglia delle Donne (ohne Druckort und Jahrsz.) 4.) Sienna 1611. 4. Die Beschwerlichkeiten des Ehestandes.) — Girol. Muzio (Arte poetica . . . Lib. tre, Ven. 1551. 8. in reimfreyen Versen.) —

Aluig.

Amig. Dardano (La bella e dotta difesa delle Donne, Ven. 1554. 8. Das erste Buch dieser Vertheidigung ist in Terzinen abgefaßt, und bestehet aus 9 Gesängen.) — Tito Giovanni, Scandianese († 1582. I quattro libri della Caccia . . . . Vin. 1556. 4. in Octaven.) — Gabr. Simnoni (La Natura ed effetti della Luna nelle cose umane, in seiner Metamorfose, Lione 1559. 8.) — Giuſ. Cantalini (1560. La Pſiche . . . Ven. 1566. 4.) — Malat. Fiordiano (. . . Della natura e qualità di tutti i peſci . . . Arim. 1576. 4. Eine trockene, in Stanzen abgefaßte, Beſchreibung aller Fiſche.) — Paolo del Roſſo (La Fiſica . . . Par. 1578. 8. in Terzinen.) — Senof. Bindaſſi (Il Diporto della Villa . . . Ven. 1582. 8.) — Aleſſ. Teſauro (Della Sereide . . . Lib. due, Tur. 1585. 4. Verc. 1777. 8. in reimfreyen Verſen.) — Greg. Duchi (La Scacheide, Vic. 1586. 4.) — Bern. Baldi (La Nautica, Ven. 1590. 4. vier B. in reimfreyen Verſen.) — Erasmo di Valvaſone (La Caccia . . . Berg. 1591. 4. Ven. 1602. 8. in Octaven; ein ganz gutes Lehrgedicht.) — Bon. Roſa (Poema ſacro del ben penſare . . . . Nap. 1609. 8.) — Giov. Botero (La Primavera, Tor. 1609. Mil. 1611. 8. 6 Geſänge.) — Mart. d'Aglio (L'Autunno . . . Tur. 1610. 8.) — Minc. Filucci († 1622. Stanze ſopra le ſtelle e Macchie ſolari . . . . Rom. 1614. 4.) — Gaſp. Murtola (Delle peſcatorie . . . con la creazione della perla, Ven. 1617. 12.) — Aleſſ. Gatti (La Caccia . . . Lond. 1619. 8. 3 Bücher.) — Giuſ. Milani (Il ritratto vero e naturale della Donna Pudica e timorata d'Iddio . . . Mil. 1619.) — Tol. Nozzolini (Il ſogno in ſogno, ovvero il Verme da ſeta . . . . Fir. 1628 und 1635. 4. 6 Geſ.) — Ant. Ciappi (Regola da preſervarſi in ſanità ne' tempi di ſoſpetto di peſte . . . Rom. 1630. 12. in Octaven.) — Andr. Santa-Maria (La Venere ſbandita ovvero il Conquiſto del terzo cielo . . . . Nap. 1632. 12.) — Margherita Coſta (Flora feconda . . . Fir. 1640. 4. ſehr Geſ. in Octaven.) — Andr. Trimarchi (Diſcorſo Anatomico . . . Meſſina 1644. 4. in 5 Büchern.) — Ant. Majoli (Candidi ricordi per ſaggiamente accaſarſi . . . Mil. 1645. 12. in Octaven.) — Marc. Ant. Zambeccari (Congreſſo filoſofico di Parnaſſo . . . Bol. 1647. 8. in Octaven.) — Luſt. Pavia (L'Arte del Fuoco . . . Gen. (1650) 8. in Terzinen.) — Agoſt. Coltellini (Le Inſtrüzione dell' Anatomia del corpo umano . . . Fir. 1660. 12. in Terzinen.) — Ant. de' Roſſi (Imagine della Vita umana . . . Nap. 1662. 8. 6 Geſänge.) — Piet. P. Giletti (Mondana politica deluſa . . . Poema pio, Mil. 1669. 12. in 14 Geſängen. Wie der Innhalt: ſo die Ausführung.) — P. Franc. Minacci (Il Mondo . . . 1670. 12.) — Carlo Concari (La Morale verſificata . . . Ven. 1689. 12.) — Benj. Menzini (Arte poetica . . . Rom. 1690. 8. in Terzinen; beſte Ausg. Ein Auszug daraus in Hrn. Werthes vorzüglichſten ital. Dichtern.) — Lin. Campana (Il Mostro poetico, nel quale ſi contengono gli effetti e gli accidenti che ſovraſtano alla vita umana . . . Foligno 1698. 12. In Octaven 7 Geſ.) — Tom. Campailla (Adamo, o il Mondo creato . . . Cat. 1709. 8. vollſt. Meſſ. 1728. und Mil. 1743. 4.) — Piet. Jac. Mortello (Della Poetica, Sermoni, Bol. 1713. 8.) — Lud. Riccoboni (Dell arte repreſentativa, Par. 1716. 8. Lond. 1728. 8. Deutſch in den Schriften der däniſchen Geſellſchaft zur Aufnahme des Geſchmackes 1766.) — Lor. Magalotti (In ſ. unter dem Nahmen Linteo Elateo, Flor. 1723. 8. gedruckten Poeſie finden ſich Lehrgedichte von der Zubereitung allerley Speiſen und Getränke, als La Merenda, Il Candiero, La Frittata; auch die Ueberſetzung von dem engliſchen Gedichte

legung 1791. 8. Erläuterungsſchriften: Auſſer den ältern Commentatoren deſſelben, als des Pet. Ramus, Herm. Torrentius, Ad. Tirius, u. a. m. (ſ. Fabric. Bibl. lat. T. I. S. 367. Ausg. v. 1773.) ſchrieb H. Nesker De lucido Georg. Ordine, contra Homium, 1772. 4. Poſſelt, De Virgil. Georg. Carlsr. 1787. 4. Gilb. Wakefield, Lib. IV. Georg. illuſtr. explicat. emend. 1788. 8. und bey Henleys Obſervat. on the Subject of the IV Ecl. 1788. 8. finden ſich auch dergl. über das dritte Buch der Georg. Auch handeln der 1te bis 4te Brief des erſten Theils der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Aufl. von dieſem Gedichte.) — Cornelius Severus (Ihm wird gewöhnlich das Gedicht Aetna zugeſchrieben, welches zuerſt in dem Catal. Virgilii, Ven. 1472 und 1484. f. einzeln, von Theod. Gerallus (Joh. Clericus) Amſt. 1703 und 1715. 8. und mit einer deutſchen ſehr guten Ueberſetzung von C. A. Schmid, Braunſchw. 1769. 8. herausgegeben worden iſt.) — Q. Horatius Flaccus (Ueber ſeinen Brief an die Piſonen, ſ. den Art. Dichtkunſt; wegen der übrigen Epiſteln, die Folge.) — P. Ovidius Naſo (1) Artis amatoriae, Lib. III. einzeln zuerſt, mit dem Epithal. Catulli, Lipſ. 1492. 4. mit einem Comment. von Bart. Merula, und den folgenden Ged. Ven. 1494. 1516. f. Med. 1510. f. gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, vollſtändig, zuerſt, Mil. 1481. 4. in Terzinen; von Piet. Michiele, Ven. 1632. 12. von Gact. Vernice, Col. 1707. 8. Von Fil. Sachetti, im 3ten Bde. des Corp. Poet. Mil. 1731 u. f. 4. in reimfr. Verſen. In das Spaniſche, mit den ſämmtlichen Werken des Ovid, von Suav. de Figueroa in Proſa, Mad. 1727 u. f. 4. 12 Bde. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zuerſt Gen. 4. (ohne Jahrszahl) von einem Ungenannten; Eben ſo, Par. f. a. 16. Ferner von Naſſe, Lyon 1622. 16. in Proſa; von Mich. Marolles, mit den ſämmtl. Werken, Par. 1660. 8. in Proſe; von einem Ungen. Col. 1696. 12. in Verſen; von Algay de Martignac, mit den ſ. W. Lyon 1697. 12. 7 B. in Proſe; von Blainville, Amſt. 1714. 12. Nachahmung in Verſen; von einem Ungen. (Goujon de Teſſieres) Amſt. 1757. 8. mit Kupf. Ob die, in den Oeuvr. gal. et amoureuſes d'Ovide, Strasb. 1763. 12. 2 B. befindliche Ueberſetzung eine neue iſt, weiß ich nicht. Auſſer dieſen zweymahl burleskiſirt, Par. 1650 und 1662. 12. In das Engliſche, oder vielmehr in das Schottländiſche, von Gawen Douglas (S. Wartons Hiſt. of Engl. Poet. Bd. 2. S. 281.) Von W. King († 1712) jedoch mehr Nachahmung als Ueberſetzung. Auch werden noch Ueberſ. von den Jahren 1725 und 1776 angeführt, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. In das Deutſche, von D. Hartlieb, Strasb. 1483. Von einem Ungen. Hamb. 1600. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1609. 8. Von Joh. B. v. Knoll, Augsb. 1777. 8. Von einem Ungen. Berl. 1786. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1790. 8. metriſch. Auch findet ſich noch ein Auszug daraus in der chriſtlichen Veſta, (Nürnb.) 1702. 8. Da dieſem Gedichte die Verweiſung des Ovidius zugeſchrieben wird: ſo gehöret hierher die Diſſertation ſur l'exil d'Ovide, Mont. 1742. 8. von Riband de Rochefort. 2) Remedia amoris, Lib. I. einzeln, zuerſt Leipz. 1488. 4. mit dem Commentar des Barth. Merula, Ven. 1494. und dem Comment. des Wilh. Rasmuſius, Lugd. Bat. 1526. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche, viermahl; zuerſt, ums J. 1500. und darauf von Aug. Ingegneri, Avign. 1576. 8. Berg. 1604. 4. in Octaven; von Giuſ. Barretti, im 3oten Bde. des angef. Corp. Poet. und von einem Ungen. Piac. 1747. 8. beyde in reimfr. Verſen. In das Spaniſche, zweymahl; von Luis de Carillo, in Verſ. in ſeinen Werken; von Suaves de Figueroa, in Proſa, mit den ſ. W. des Ovid; Mad. 1727 - 1738. 4. 12 Bde. In das Franzöſiſche, zuerſt, Par. 1509. f. Von Marolles und Martignac, mit den übrigen Werken des Dichters in Proſe; von Blainville im 2ten Bd. ſ. Oeuvr. div.

div. Amſt. 1714. 12. in Verſen, aber mehr Nachahm. als Ueberſetzung; von L. Auſonius de St. Jorry, im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. mel. Amſt. 1735. 12. Von einem Ungen. nebſt dem vorhergehenden Gedicht, Amſt. 1757. 8. in Verſen. Traveſtirt von Duſour, Par. 1666. 12. In das Engliſche, mit dem vorigen. In das Teutſche, von einem Ungen. Bey der Ueberſ. des vorhergehenden Ged. Berl. 1786. 8. 3) Faſtorum, Lib. VI. die übrigen ſechſe ſind verloren gegangen; zuerſt, ohne Ort und Jahrez. 4. Mit den Argumenten von Pet. Acolicus, mit dem Commentar des Paul Marſo, Ven. 1485. f. Mit dieſem und dem Comment. des Ant. Conſtantius, Ven. 1502. f. des Car. Neapolis (unter dem Nahmen Anaptyxis) Antw. 1639. fol. Ueberſetzt in das Italieniſche, zweymahl, von Vinc. Certari, Ven. 1551. 8. von Giov. Bat. Bianchi, 1771. 8. in Stanzen. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zweymahl; von Marolles, Par. 1660. Von Mgar de Martignac, im 7ten B. ſ. Ueberſ. der ſ. W. des Ovid, Lyon 1697. 12. 9 Bde. Von Bayeux, Rouen 1784. 8. 2 B. Uebrigens hat El. Bart. Moriſot die verlornen gegangenen Bücher, Dyon 1649. 4. erſetzen wollen. In das Engliſche von W. Maſſey 1758. 4. in Verſen. In das Deutſche, Lüneb. 1782. 8. 4) De medicamine faciei, Kunſt zu ſchminken, (wovon es ſonſt von dem Ovidius iſt) wovon nur noch hundert Verſe übrig ſind. 5) Halieuticon, ſ. de piſcibus in Hexametern, zuerſt mit dem Gratius, von S. Lupus, Ven. 1534. 8. mit Erläuterungen von Here. Cioſani, 1580. und von Joh. Illitius, Lugd. Bat. 1645. 12. herausgegeben. Ueber die guten Ausgaben der ſämmtl. Gedichte des Ovid ſ. den Art. Heroide. — Gratius Faliſkus (Zeitgenoſſe des Ovidius; von ſ. Cynegeticon, ſ. de Venatione carmen, ſind noch 540 Hexameter übrig, die zuerſt mit dem letzten Gedichte des Ovidius, Ven. 1534. 8. von Caſp. Barth, Hanau. 1613. 8. mit einem unreifen Commentar; von Joh. Illitius, Lugd. Bat. 1645. 12. mit einem beſſern; von Gisb. Hayercamp in den Poet. lat. rei venaticae, ebend. 1728. 4. von P. Burmann, in den Poet. min. Lugd. Bat. 1731. 4. 2 B. einzeln, Utrec. 1775. und von J. Werensdorf, in den Poet. min. Altenb. 1780. 8. herausgegeben worden. In das Engliſche iſt es von Chriſph. Wafe, Lond. 1654. 12. überſetzt. Litter. Nachrichten giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 474. neue Auflage.) — Marcus Manilius (wird gewöhnlich in das Zeitalter des Auguſts geſetzt; von ſeinem Aſtronomicon ſind nur fünf Bücher, und dieſe nicht vollſtändig auf uns gekommen. Poggius entdeckte es um J. 1416. und Joh. Regiomontanus gab es Nürnb. (1472) 4. zuerſt heraus. Mit dem Commentar des Laur. Bonincontri, Ven. 1474. f. ſ. Ven. apud Ald. mit andern aſtronomiſchen gr. und lat. Schriftſtellern, 1499. f. Von Ant. Mollinus, Lugd. B. 1566. 12. Von Joſ. Scaliger, Par. 1579. 8. und apud Commel. 1590. 8. Von Bentley, Lond. 1739. 4. Von Ch. Stoeber, Straßb. 1767. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Gaſp. Bandini, finden ſie ſich im 16ten und 17ten Band des Corp. omnium Vet. Poet. lat. Mediol. 1737. 4. In das Engliſche, nur das 1te Buch, von Ed. Sherburne, in ſeiner Geſchichte der Aſtronomie, Lond. 1675. f. Litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVIII. Vol. I. S. 499 u. f.) — Cäſar Germanicus (Enkel des Auguſtus, überſetzte des Aratus Phaenomena in lat. Hexameter, welche zuerſt Bonon. 1474. ferner mit den alten Aſtronomen und einem alten Commentar, Ven. apd. Ald. 1499. f. 1589. 8. von Hugo Grotius, Lugd. Bat. 1600. 4. von Joh. Conr. Jul. Schwarz, Coburg 1715. 8. von Chrſtn. Frd. Schmid, Lüneburg 1728. 8. herausgegeben worden. Litter. Nachr. ſind im 19 Kap. des 1ten Buches von Fabric. Bibl. lat. Vol. I. S. 508. u. a. enthalten.) — Julius Moderatus Columella (Das zehnte Buch ſeines Werkes, De re ruſtica, handelt in Hexametern, vom Gartenbau, und iſt ein-

gin, mit Anmerkungen von Pomp. Laetus, Phil. Beroald, u. a. m. Paris 1543. 4. gedruckt. Das ganze Werk ist, zuerst, Ven. 1472. f. mit dem Varro zusammen, einzeln, von Heinr. Stephanus 1543. 8. und öfterer mit den Script. de re rustica, als von Gesner, Leipz. 1743. 4. 2 B. herausgegeben; auch vollständig in das Ital. von Lauro Modanese, Ven. 1554. 8. und das 10te Buch in Versen, so wie einzeln von Bernardino de' Corradi d'Austria, Flor. 1754. 8. auch in Versen, und das ganze Werk in das Franzöf. von Cotterel, Par. 1554. 4. in das Deutsche, von Mich. Herman, Strasb. 1538 übersetzt worden. Von dem Gedichte handelt der 5te des 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmackes, S. 79. neue Auflage.) — Quintus Serenus Sammonicus (unter dem K. Caracalla; sein Gedicht, De Medicina, ist nicht vollständig auf uns gekommen, und das, was da ist, wahrscheinlich interpolirt. Zuerst gedruckt ist es; mit dem Aratus, Avienus u. a. m. Ven. 1488. 4. ap. Ald. nachher mit dem Celsus 1528. 4. Lugd. 1542. 8. in den Poet. min. des Burmann, Leid. 1731. 4. u. a. m. Erläuterungsschriften; Epistolae in Celsum et Sammonicum, Auct. Morgagni; Bon. 1735. 4. Litter. Notizen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 5. Vol. III. S. 85. n. A.) — M. Aurel. Olymp. Nemesianus (unter dem K. Numerianus. Von seinen verschiedenen Gedichten ist nichts, als die Cynegetica und vier Eklogen übrig. Das erstere ist, mit dem ähnlichen, es weit übertreffenden Werke, des Gratius, Ven. 1535. 8. zuerst gedruckt. Ueber die mehreren Ausgaben s. vorher den Gratius.) — Rufus Festus Avienus (übersetzte, unter dem Theodosius, den Aratus und den Dionysius, in lateinische Hexameter, welche zuerst von G. Valla, Ven. 1488. 4. und nachher mit der Urschrift zusammen öfterer herausgegeben worden sind. S. den Aratus in diesem Artikel. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XI. Vol. 2. S. 150. n. A.) — Claudius Rutilius Numantianus (ums J. 416. eine Reisebeschreibung von Rom nach Gallien in zwey Büchern, wovon das letztere mangelhaft und die zuerst, Neapel, dann von J. B. Pius, unter dem Titel: Poema de laudibus urbis, et Eorur. et Ieul. Bon. 1520. 4. dann Jos. Castalio, Rom 1582. 8. von Theod. v. Almeloveen, Amst. 1687. 12. von Burmann, in den Poet. min. Leid. 1731. 4. 2 Bd. und von J. C. Kapp, Erl. 1786. 8. herausgegeben worden ist. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XV. Vol. III. S. 202. n. A.) — Rhemnius Fannius Palaemon (Soll das Gedicht, De ponderibus et mensuris, das mit dem Celsus zusammen, Ven. 1528. 4. Lugd. Bat. 1566. 8. und in den schon bemerkten Ausgaben der Poet. min. abgedruckt worden ist, geschrieben haben.) — Aemilius Macer. (Den Nahmen dieses, unter August lebenden Schriftstellers, führt zwar das Gedicht, De viribus herbarum et materia medica, Lib. V. aber der Augenschein giebt, daß es nicht von ihm, sondern aus dem 9ten Jahrh. ist. (S. davon Broukhus. ad Tibul. S. 274 u. f.) Cornarus gab es, Erfurt. 1540. 8. und Pictorius mit einem Commentar 1581. 8. heraus. Auch findet es sich in den Med. lat. vet. Ven. 1547. f. und in dem Corp. Poet. des Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B.) — — Hierher sind allenfalls auch die, aus den Mimen des, unter dem August lebenden Publius Syrus, übrig gebliebenen Sittensprüche, 982 an der Zahl, zu rechnen, welche zuerst von G. Fabricius, Leipz. 1550. 8. und nachher noch sehr oft bey den Werken anderer Dichter, einzeln, von Haverkamp, mit Anmerkungen von J. Gruter und einer griechischen Uebersetzung von Jos. Scaliger, Lugd. Bat. 1708. 8. Upf. 1709. 8. herausgegeben worden sind. Litter. Notizen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 477. — —

Lehrgedichte von neuern Schriftstellern, in lateinischer Sprache: Aldhelmus oder Adelmus († 709. Ein Gedicht zum Lobe der Jungfrauschaft, und einen

ander über die acht, ihr entgegen gefochten Luther, hat Canisius in den Lect. Ant. herausgegeben.) — Marbodäus (1130. De lapidibus pretiosis, Ench. c. sch. Pictorii, Frib. 1531. 8. Wolf. 1740. 4. und im 2 B. der Dactyliothek des Gorlaus.) — J. Aegidius (1194. Medicinische Gedichte von dem Pulse u. d. m. in Hexametern, welche mit andern medicinischen Werken, Ven. 1494. 8. Bas. 1529. 8. gedruckt worden sind. Ein anderes Gedicht von ihm, über die Zubereitung von Arzeneyen hat Leyser in seiner Histor. poet. . . . med. aevi S. 508 u. f. aufbewahret.) — Joh. Jov. Pontanus († 1503. Urania s. de Stellis Lib. V. Meteorum Lib. I. De Hortis Hesperidum, sehr gut versificirt, aber ohne eigentlichen wahren Dichtergeist. Opera poet. Ven. in aed. Aldi et Andr. Soceri 1518-1533. F. 2 Bd. und im 4ten Bd. s. W. Bas. 1556. 8.) — Marcellus Palingenius, oder eigentlich, Pietro Angel Manzoli (1530. Zodiacus vitae; De vita, studio ac moribus hominum bene instituendis, Lib. XII. Bas. 1537. 8. (jedoch schon früher in Italien gedruckt) Lugd. B. 1556. 1559. 8. Amstel. 1608. 8. Par. 1665. 8. Roter. 1722. 8. Hamb. 1736. 8. aber castrirt; französ. ausser einzeln Stellen in den Werken des Servola de St. Marthe, Par. 1571. 8. und eine Nachahmung von Riviere, Par. 1619. 8. übersetzt von Monnerie, Haag 1732. 8. Deutsch in Versen von Joh. Sprenz, Frankf. 1564. Lang. 1599. 8. und von Phil. Wilh. Wachenau, Halberst. 1743. 4. in Reimen. Das Gedicht ist weitschweifig, und zum Theil frey; Scaliger nennt es Satyra, sed sobria, non insana, non foeda, und hat es in s. Hyperc. Ausg. der Poet. von 1581. S. 790 u. f. weitläuftig recensirt. Uebrigens steht es im Register der verbotenen Bücher, weil gegen Mönche und Missbräuche der Kirche darin geeifert wird. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet, und Flögel handelt von ihm, im 2ten Bd. S. 109 f. Geschichte der komischen Litteratur.) — Girol. Fracastor († 1553. Syphilis, s. morbus G Ver. 1530. 4. Opera, Pad. 1739. Alcon s. de cura Canum venati in den M. Französ. das erste, im 1730. in Prosa, von Lacombe und 1750. In das Italienische, zu zuerst von P. Bell, Nap. 1731. 8 von Ant. Ticaboseo, Ven. 1739. 4. allem Lobe, das Scaliger (Poet. u. s.) Rapin u. a. m. diesem geb es denn doch nur ein Gewebe vo geahmten Stellen aus dem Virgil gentlichen Dichtergeist. Bey diese genheit will ich bemerken, daß sich stelvetro in seinem Commentar ü Aristoteles, allen Lehrdichtern de als Dichter abspricht, und sie V teurs nennt.) — Erasm. Mich tus (1560. De re nautica, L Basil. 1573. 4. sehr flüchtig gem — Aon. Palearius, oder v Ant. Paleari (verbrannt zu Ro De Animarum Immortalitate, L Lyon 1536. 8. Opera Amstel Die Versification ist ungleich; zu sichtlich sein Muster gewesen. B ihm einen Artikel gewidmet; und nini, Bibl. dell Eloq. Ital. I. 5 spräche ihm, als einem Ketzer, g Gedicht ab.) — Marco Giro († 1566. 1) De Arte poetic III. Cremona 1520. s. den Art. Kunst, S. 662. 2) De Bombyc mit dem vorigen, Rom. 1527. 4. von Sam. Pullen, 1753. 8. 3) do scacchorum, Lib. mit dem A. 1527. 4. Uebers. in das Ita schiedentlich; zuletzt, Ven. 1753. das Französis. von Louis de A Lyon 1557. 4. Vasq. Philieul, P. beyde in Versen. In das De Magd. 1772. 8. in Reime. Z sind diese, mit den übrigen Gedi Vida, Cremona 1550. 8. und u. Cajet. Vulpius, Pat. 1731. herausgegeben.) — Pet. Barg Piet. Angelo de Barca († 1596. ger. Lugd. B. 1561. 4. De pio, Lib. I. Flor. 1566. 4. P ebend. 1568. 8.) — Mich.

(De re nautica, Lib. VI. Baſ. 1573. 4.) — Joſ. Mill (De Hortor. Cultura, Lib. III. Brix. 1574. 8.) — Jean Aug. de Thou (Thuanus † 1617. Hieroſophicus, ſ. de re occipitraria, Lib. III. Par. 1584. 4. Lutet. 1587. 8. Par. 1612. 12. Amſtel. 1678. 8. mit ſ. übrigen Gedichten. In das Italieniſche überſetzt von Piet. Bergantini, Ven. 1736. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623. De Pedotrophia, Lib. III. Par. 1584. 4. Poem. 1596. 4. und in den Oper. Sammarthanor. Fratr. Par. 1632. 4. franzöſ. in Proſe von Abel de St. Marthe, Par. 1698. 8. Auch Anfang und Ende von ihm ſelbſt in der vorhin angeführten Ausg.) — Jac. Balde (De vanitate mundi, mit mehrern ſeines Gedichte, Mon. 1638. 12. 3 Bd. und in ſ. Poem. Col. Ub. 1660. 12. 4 Bd.) — Claude Quillet (Calvidius Lactus † 1661. Callipaedia, ſ. de pulchrae prolis habendae ratione, Lib. IV. Lugd. B. 1655. 4. Par. 1708. 8. Lond. 1708. 8. nebſt dem Ged. des de St. Marthe. Ueberſetzt in das Engliſche von Nic. Rowe, Lond. 1712. 8. In das Franz. Amſt. 1774. 8.) — Chr. Alfonſe Dufresnoy oder Freyſing († 1665. De arte graphica, zugleich mit der franzöſiſchen Ueberſetzung des de Piles, und den Anmerkungen deſſelben, Par. 1667. 12. 1684. 8. mit K. und in dem 5ten Bde. der Werke des letztern, Amſt. 1767. 12. Verbeſſert von A. G. Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie. Par. 1753. 12. Mit dem Gedichte des Marſy, durch Klotz, Altenb. 1770. 8. Mit dem Gedichte des Watelet, Par. 1760. 8. und öfters gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, Rom 1713. verbeſſert und mit Anm. 1775. 8. in Proſa; in Verſen von Anſaldi, Peſaro 1783. 8. In das Engliſche von Dryden, mit einer Vorrede, worin Dichtkunſt und Mahlerey mit einander verglichen ſind, Lond. 1695. 4. von Wills in reimfreyen Verſen, Lond. 1754. 4. Von Wil. Maſon, mit einem Commentar von J. Reynolds, York 1783. 4. Von W. Churchey, in ſ. Poems, Lond. 1789. 4. In das Deutſche von Sam. Theod. Gerike, Berlin 1699. 4. von Wildmalter von Weitenau, Wien 1731. 4. Von dieſem Gedichte handelt der 29te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 549. u. f.) — Abr. Cowley († 1667. De Plantis, L. II. in elegiſchem Sylbenm. Lond. 1662. 8. verm. in 4 Büchern, in ſ. Poemat. Lond. 1668. 8. wovon die beyden erſten, in vermiſchtem Sylbenmaaße, die Schönheiten der Blumen, und die beyden letzten, in heroiſchem, den Nutzen der Blume, ſo wie das 4te und 5te die Eigenſchaften der Kräuter beſingen. Ungeachtet des Lobes, das Johnſon in ſeiner Biogr. I. S. 16. Ausg. von 1783. dieſen Gedichten giebt; ſo iſt die Sprache denn doch keinesweges rein; und der Ausdruck geſucht und ſpitzfindig.) — Jac. Balde († 1668. De vanitate mundi, in ſ. Oper. poet. Mon. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ub. 1645. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bde.) — Jacq. Savary (1670. Venat. vulpina et molina, Cad. 1658. 12. Venat. cervinae, capreol. et lupinae leges, ebend. 1659. 4. Album Hipponae, ſ. Hippodromi leges, ebend. 1662. 4. Album Dianae leporicidae 1665. 4.) — Rene Rapin († 1687. Hortorum Lib. IV. Par. 1665. 4. und im 5ten Bd. ſ. W. à la Haye 1725. 12. franzöſ. von Dourigne und einem Ungen. Par. 1781. 8. Engliſch 1720. 8. Eigentliches, wahres dichteriſches Verdienſt hat es gar nicht; und die eingeſtreuten Fictionen ſind beynahe allzu ausgeführt. Der 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 117. handelt davon.) — Nic. Pont. Bianucaſio († 1710. Halieutica, Lib. X. Neap. 1689. 8. mit Kpf. wodurch er das verloren gegangene Gedicht des Ovidius über dieſen Gegenſtand erſetzen wollte; aber ſchlecht erſetzt hat. S. Fabr. Bibl. lat. in dem Kap. vom Ovidius. Auch ſind noch von eben dieſem Verf. Piſcator. et Nautica, Neap. 1686. 8. mit Kupf. ſo wie Bellica, ebend. 1717. 8. vorhanden, welche ich nicht näher kenne.) —

Jacq.

Jac. Vanière († 1730. Praedium rusticum, Lib. XIV. Par. 1707. 12. 1746. 12. und in den Opusc. Par. 1730. 8. Französisch durch Delonvry, Par. 1756. 12. 2 Bd. Deutsch von J. B. Gedicke, Augsb. 1772. 8. und von B. Andres, Würzb. 1788. 8. Schon der Plan ist nicht dichterisch, und die Ausführung, einzele Stellen abgerechnet, noch weniger. Von dem Gedichte handelt der 6te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. S. 91. Uebrigens hat der Verf. noch einige hieher gehörige Gedichte, als Stagna, Columbae, u. d. m. geschrieben.) — Franc. Eul. Savastani (Botanicorum seu Institut. Rei herbariae, Lib. IV. Nap. 1712. 12. Italienisch in reimfreyen Versen von Stamp. Bergantini, in der Scelta di Poemi latini . . . Ven. 1749. 8. im 1ten Bde.) — Joh. Fr. Christ (Villaticum, Lib. III. Lipſ. 1738. 8. 1746. 8. Das Gedicht erschien zuerst unter dem Titel Suiticinum, aber ich weiß nicht, in welchem Jahre.) — Bened. Stay (Philosophiae . . . versibus traditae, Lib. VI. Ven. 1744. 8. Die darin vorgetragene Philosophie ist das System des Carteſius; und das Muster des Dichters ist Lucrez gewesen.) — Jſ. Brown (De animi Immortalitate, Lond. 1754. 4. Hamb. 1754. 8. und auch in ſ. Poems, Lond. 1768. 8. Uebersetzt in das Englische, zuerst von Soame Jenyns, im 6ten Bd. S. 60. der Dodsleyschen Collection of poems; dann von Will. Hay, 1754. 4. und endlich von Alex. Grey, 1754. 4. In das Deutsche, dreymahl; am besten in L. Christ. Schmahlings Ruhe auf dem Lande, Gotha 1768. 8. 2 Th. in Prosa; mehr lehrend, als dichterisch. Der 7te der Briefe zur Bildung des Geschmacks, im 1ten Th. S. 136 handelt davon.) — Franc. Vadin († 1752. In den Poemat. didascal. . . . Par. 1749. 12. 3 B. finden sich dergl. von ihm über das Feuer, die Träume, u. d. m.) — J. L. Courtois (Aqua picata, in eben dieſer Samml.) — P. Brumoy In dem ersten Bd. ſ. Oeuvr. div. Par. 1741. 12. finden sich französische prosaische Uebersetzungen zweyer, lateinisch von ihm geschriebener Lehrgedichte, von den Leidenschaften, in 2 B. und von der Glasmacherkunst, in 4 B. wovon ich aber das Original nie gesehen.) — Melch. de Polignac († 1741. Anti-Lucretius, ſ. de Deo et Natura, Lib. IX. wurde nach seinem Tode von dem Abt Ch. de Rothelin, Par. 1747. 8. 2 Bd. und von Gottsched, Lipſ. 1748. 8. herausgegeben. In das Italienische übersetzt zweymahl, von Bergantini, Mil. 1750. 4. und Ven. 1751. 8. In das Französische von Bougainville, Par. 1749. 8. Von Berardier de Bataut, 1786. 12. 2 B. In das Englische, von W. Dobson, 1757. 4. Von Geo. Cunning, Lond. 1766. 8. In das Deutsche, von Mart. Friedr. Schäffer, Bresl. 1760. 8. in schlechte Prose.) — Carlo Noceti (De Iride et Aurora boreali Carmina . . . c. not. Ioſ. Rog. Boscovich . . . Rom. 1747. 4.) — Louis Doissin († 1753. De sculptura, Lib. III. Par. 1752. 12. Französ. ebend. 1757. 12. Ital. von Carli, Ven. 1776. 8. De Scalptura, mit dem vorigen zuſ. Par. 1752. 12.) — Jac. Mar. Marsy († 1763. 1) Templum Tragoediae, Par. 1734. 12. 2) De Pictura, Carmen, P. 1736. 1753. 12. von Klotz, Alt. 1770. 8. Franz. von Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, mit einer Dissertat. sur la Poesie et sur la Peinture, Par. 1753. 12. 3) Acanthides canariae, Par. 1737. 12.) — Bern. Tamagna (Echo, L. II. Rom. 1764. 12.) — Ciaſ. Mar. Mazzalari (unter dem Nahmen Parthenius, Electricorum, Lib. VI. Rom. 1767. 4.) — Lud. Miniscalchi (Mororum Lib. III. Rom 1769. 4.) — Joſ. Rog. Boscovich (Eclipſes, Poem. Rom. 1770. 4. Franz. von Barusel, 1779. 4.) — Et. Louis Geoffroy (Hygiene, ſ. Ars sanitatem conservandi; Lib. V. P. 1772. 8. Nicht ohne poetischen Geist.) — Ungenannter (Philocentria, ſ. de innata corporum propensione ad centrum

centrum . . . 1774. 8. in zwey Büchern, und gar nicht schlecht.) — Fr. Carboni (Coralliorum Lib. II. Cagl. 1778. 8.) — — Uebrigens hat man von den, von französischen Schriftstellern geschriebenen lateinischen Lehrgedichten eine Sammlung, welche Hag. Com. 1740. 8. Lugd. B. 1743. 12. erschienen ist, und Gedichte von Olivet, Huet, Fraguier, Boivin, Massieu und Monnoye enthält, und die bereits angeführte Samml. (Poem. didascal. Par. 1749. 12. 3 B.) in welcher sich deren noch von mehrern befinden. — —

Lehrgedichte in neuern Sprachen, und zwar in der Italienischen: Franc. Stabili (verbrannt im J. 1327. La Cerba, Ven. 1478. 4. ebend. 1532. 8. mit Comment. von Nic. Massetti, handelt, in 5 B. die in Terzinen abgefasset sind, von den Himmeln, den Elementen, von Thieren aller Art; ist im Grunde eine Weltbeschreibung.) — Bonifacio degli Uberti (1350. Dicta mundi, in Terzinen, eine Erdbeschreibung mit allerhand Geschichtchen untermischt, gedruckt, Vic. 1474. f. l. 1. Ven. 1501. 4. aber in der letztern Ausgabe sehr verstümmelt.) — Giov. Boccaccio († 1375. L'amoroso Visione, Mil. 1520. 4. Ven. 1558. 8. In Terzinen, und aus 50 Ges. bestehend. Enthält so genannte Triumphe der Weisheit, des Ruhmes, des Reichthumes, der Liebe und des Glückes.) — Franc. Berlingheri (1480. Geographia in terza rima, Fir. (1482) in 6 Büchern.) — Goro Dati (1460. Sphaera mundi, Fir. 1482. Ven. 1534. 8. in Octaven.) — Giov. M. da Colle (schrieb eine Fortsetzung dieser Sphäre von der forza de' Pianeti, che governano il Mondo, Mil. 1518. 4. 4 Bd. in Octaven.) — Ant. Cornazzani (De re militari, Ven. 1493. f. Ven. 1521. 8. Neun Bücher, deren jedes in verschiedene Capitoli abgetheilt ist, in Terzinen, und zu seiner Zeit sehr berühmt; auch in das Spanische übersetzt.) — Ant. Fil. Fregoso (La Cerva bianca, Mil. 1519. 4. Il Riso de Democrito ed il Pianto di Democrito, in 30 Capitoli, Ven. 1511. und 1542. 8. Mehr Philosophie, als Poesie.) — Giov. Alberti (Notomia d'Amore . . . . Bresc. 1538. 8. drey Ges. in Octaven; ein allegorisches Gedicht, in welchem drey allegorische, von dem Gott der Liebe hintergangene Personen, ihm nachgehen, endlich in Copern ihn finden, und dort lebendig anatomisiren lassen.) — Vinc. Calmeta (hat in s. Opera nuova, Ven. 1528. 8. verschiedene Lehrgedichte, unter welchen sich der Dialogo della Musica, in 4 Ges. auszeichnet.) — Giov. Fil. Achillini (1490. Il Viridario, in 9 Ges. und in Octaven, Bol. 1513. 4. Il Fedele, in Terzinen und hundert kurzen Gesängen, Bol. 1523. 8. Die Sprache ist ziemlich dichterisch.) — Giov. Rucellai (Le Api, Rom. und Fir. 1539. 8. und Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Parma 1764. 8. mit der Coltivazione des Alamanni; in reimfreyen Versen; französ. durch Pingeron 1770.) — Jacc. Moresino (Specchio de la Giustizia . . . Vin. 1541. 8. In Terzinen; ist eigentlich ein allegorisches Gedicht auf den venetianischen Gerichtshof.) — Lod. Ariosto († 1533. Herbolato di Lod. Ariosto, nel quale figura M. Antonio Faentina, che parla della nobiltà del' huomo, e dell arte della medicina, Vin. 1545. 8. Ferr. 1609. 12.) — Giov. Vinc. Imperiali († 1545. Lo Stato rustico, Gen. 1611. 4. in 16 Parte, größtentheils in reimfreyen Versen abgefaßt.) — Luigi Alamanni (La Coltivazione, P. 1546. 4. Fir. 1569. 8. und in der Raccolta delle Opere dei più celebri Poet. Ital. Liv. 1779. in reimfreyen Versen, und eines der besten Lehrgedichte der Italiäner.) — Const. Landi (Ihm wird das, zu Piacenza 1459. 8. gedruckte Libro primo dell' arte poetica zugeschrieben.) — Bern. Giambullari (Sonaglia delle Donne (ohne Druckort und Jahrsz.) 4.) Sienna 1611. 4. Die Beschwerlichkeiten des Ehestandes.) — Girol. Muzio (Arte poetica . . . Lib. tre, Ven. 1551. 8. in reimfreyen Versen.) —

Aluig.

Aluig. Dardano (La bella e dotta difesa delle Donne, Ven. 1554. 8. Das erste Buch dieser Vertheidigung ist in Terzinen abgefaßt, und bestehet aus 9 Gesängen.) — Tito Giovanni, Scandianese († 1582. I quattro libri della Caccia . . . . Vin. 1556. 4. in Octaven.) — Gabr. Simnoni (La Natura ed effetti della Luna nelle cose umane, in seiner Metamorfose, Lione 1559. 8.) — Giuſ. Cantalini (1560. La Pſiche . . . Ven. 1566. 4.) — Malat. Fiordiano (. . . Della natura e qualità di tutti i peſci . . . Arim. 1576. 4. Eine trockene, in Octaven abgefaßte, Beſchreibung aller Fiſche.) — Paolo del Roſſo (La Fiſica . . . Par. 1578. 8. in Terzinen.) — Senof. Bindaſſi (Il Diporto della Villa . . . Ven. 1582. 8.) — Aleſſ. Teſauro (Della Sereide . . . Lib. due, Tur. 1585. 4. Verr. 1777. 8. in reimfreyen Verſen.) — Greg. Duchi (La Scacheide, Vic. 1586. 4.) — Bern. Baldi (La Nautica, Ven. 1590. 4. vier B. in reimfreyen Verſen.) — Erasmo di Valvaſone (La Caccia . . . Berg. 1591. 4. Ven. 1602. 8. in Octaven; ein ganz gutes Lehrgedicht.) — Bon. Roſa (Poema ſacro del ben penſare . . . . Nap. 1609. 8.) — Giov. Botero (La Primavera, Tor. 1609. Mil. 1611. 8. 6 Geſänge.) — Mart. d'Aglio (L'Aurunno . . . Tur. 1610. 8.) — Minc. Fiſurci († 1622. Stanze ſopra le ſtelle e Macchie ſolari . . . . Rom. 1614. 4.) — Gasp. Murtola (Delle peſcatorie . . . con la creazione della perla, Ven. 1617. 12.) — Aleſſ. Gatti (La Caccia . . . Lond. 1619. 8. 3 Bücher.) — Giuſ. Milani (Il ritratto vero e naturale della Donna Pudica e timorata d'Iddio . . . Mil. 1619.) — Tol. Nozzolini (Il ſogno in ſogno, ovvero il Verme da ſeta . . . . Fir. 1628 und 1635. 4. 6 Geſ.) — Ant. Ciappi (Regola da preſervarſi in ſanità ne' tempi di ſoſpetto di peſte . . . Rom. 1630. 12. in Octaven.) — Andr. Santa-Maria (La Venere ſbandita, ovvero il Godueſto del terzo cielo . . . . Nap. 1632. 12.) — Margherita Coſta (Flora feconda . . . Fir. 1644. 4. zehn Geſ. in Octaven.) — Andr. Trimarchi (Diſcorſo Anatomico . . . Meſſina 1644. 4. in 5 Büchern.) — Ant. Mazoli (Candidi ricordi per ſaggiamente accaſarſi . . . Mil. 1645. 12. in Octaven.) — Marc. Ant. Zambeccari (Congreſſo filoſofico di Parnaſſo . . . Bol. 1647. 8. in Octaven.) — Euſt. Pavia (L'Arte del Fuoco . . . Gen. (1650) 8. in Terzinen.) — Agoſt. Coltellini (Le Inſtruzione dell'Anatomia del corpo umano . . . Fir. 1660. 12. in Terzinen.) — Ant. de' Roſſi (Imagine della Vita umana . . . Nap. 1662. 8. 6 Geſänge.) — Piet. P. Giletti (Monodana politica deluſa . . . Poema pio, Mil. 1669. 12. in 14 Geſängen. Wie der Innhalt: ſo die Ausführung.) — P. Franc. Minacci (Il Mondo . . . 1670. 12.) — Carlo Concari (La Morale verſificata . . . Ven. 1689. 12.) — Benj. Menzini (Arte poetica . . . Rom. 1690. 8. in Terzinen; beſte Ausg. Ein Auszug daraus in Hrn. Werthes vorzüglichſten ital. Dichtern.) — Liv. Campana (Il Moſtro poetico, nel quale ſi contengono gli effetti e gli accidenti che ſovraſtano alla vita umana . . . Foligno 1698. 12. In Octaven 7 Geſ.) — Tom. Campailla (Adamo, o il Mondo creato . . . Cat. 1709. 8. volſt. Meſſ. 1728. und Mil. 1743. 4.) — Piet. Jac. Martello (Della Poetica, Sermoni, Bol. 1713. 8.) — Lud. Riccoboni (Dell arte repreſentativa, Par. 1716. 8. Lond. 1728. 8. Deutſch in den Schriften der däniſchen Geſellſchaft zur Aufnahme des Geſchmackes 1766.) — Lor. Magalotti (In ſ. unter dem Nahmen Linteo Eleteo, Flor. 1723. 8. gedruckten Poeſie finden ſich Lehrgedichte von der Zubereitung allerley Speiſen und Getränke, als La Merenda, Il Candiero, La Frittata; auch die Ueberſetzung von dem engliſchen Gedichte

Gedichte des Philips, Cidder.) — Dan. Brunoni (Il Medico Poeta; ovvero la Medecina esposta in versi e prose . . . Fabr. 1726. f. durchaus in Sonnetten abgefaßt.) — Alb. Tummermani I Canarini . . . Ver. 1728. 8. ein angenehmes Gedichtchen.) — Franc. Ippol. de Moya (La Digestione, Chilificazione, e Sanguificazione del Corpo umano . . . Mil. 1729. 12.) — Lor. Bellini (La Bacchereide . . . Fir. 1729. 8.) — Pier. Franc. Cannsi (La Macchina umana . . . Ven. 1732. 8. Somol von dem menschlichen Körper, als von seinen Krankheiten.) — Franc. Anderlini (L'Anatomico in Parnasso . . . Pes. 1739. 8.) — Girol. Baruffaldi (Il Canapajo . . . . Bol. 1741. 8. Acht Bücher im reimfreyen Versen.) — Jac. Ant. Sanvitale (Poëma parabolico, div. in Morale, Politico e Fisico, Ven. 1646. f. Jede Abtheilung in 6 Ges. und in Octaven.) — Von einem Ungenannten (La Moda . . . Ven. 1746. 4. In 133 Octaven.) — Giorgetti (Il Filugello, o Bacco di seta, Ven. 1752. 4.) — Ever. Zudrigo (Egloghe filos. . . . . ne' quali si spiegano varie delle più celebri Opinioni della moderna fisica, Fir. 1753. 8.) — Tommaso de' Natali (La filosofia Leibnitiana . . . Fir. (Palunno) 1756. 4. aber bis 1771. unterdrückt. So abgezogen die Materie an und für sich ist: so vortreflich hat der Dichter sie doch zu versinnlichen gewußt, und so viel wahren dichterischen Geist gezeigt.) — Giovb. Spolverini (La coltivazione del riso, Ven. 1758. 4.) — Adamo Chiusole, Conte del Rovevedo (Precetti della pittura, Lib. IV. Vic. 1761. 8. verm. mit 4 Büchern, Ven. 1769. 8. etwas prosaisch.) — Picc. Peyra, Herzogin von Wasso Bicardi (Consiglio d'una madre al suo figlio 1767. 4. Französ. durch Pingeron, Par. 1769. 8.) — Salvator Riva (Il Parnasso filosofico . . . Tom. I. Bologna 1767. 8. in reimfreyen Versen, und aus zwölf Gedichten bestehend, als Il Beng dello stato; Il Tempio della felicità; l'Impero delle passioni; l'asilo della virtù (wozu er einen besondern lat. Comment. De vera virtute . . . Luc. 1767. 8. drucken ließ) l'isola filosofica; Il congresso de' saggi; Il viaggio dell Interesse; vantaggio e i doveri della società; il genio benefattore; lo spirico familie di Socrate; il ritiro da Silla; la moda delle scienze. Ob eine Fortsetzung erschienen ist, weiß ich nicht; die gegenwärtige Sammlung hat eine angenehme Versification, wenn gleich die Gedanken nicht zu den stärksten gehören.) — Giovb. Roberti (In der Raccolta di varie operette . . . Ven. 1767. finden sich von ihm sehr gute Lehrgedichte, welche vorher schon größtentheils einzeln gedruckt gewesen; als über die Erdbeeren, die Perlen, die Komödie, die Harmonie, u. a. m.) — Maria Guarnacci (gab unter seinem arcadischen Nahmen, Zelalgo Arassiano, Poesie, Luc. 1769. 4. heraus, welche eine Arte poetica in zwey Gesängen, Sogni de' filosofia della natura de' animali, enthalten, aber ziemlich prosaisch sind.) — Luigi Cassola (Degli Metalli, Mil. 1770. 8. und Dell' Astronomia, Lib. VI. ebend. 1774. So unpoetisch die Materie scheint: so dichterisch ist doch Plan und Ausführung.) — Ant. Marinoni (Il progresso di Pindo sopra l'efficacia della poesia nel promuovere la publica felicità . . . Mil. 1772. 12. etwas weitschweifig.) — P. de Marco (Il fluido elettrico applicato a spiegare i fenomeni della natura, Anc. 1772. 8. In Septimen. So dichterisch es aussieht, daß der Fall des Phaeton auf das electrische Feuer allenthalben verbreitet habe: so undichterisch ist es doch im Grunde, weil es durchaus nicht wahr ist.) — Ans. Capelli (Della legge di natura . . . . Nap. 1772. 8. in 4 Büchern und reimfr. Versen; gehört zu den guten Lehrgedichten der Italiener.) — Luigi Ranieri (Unter dem Nahmen Arnerio Laurisseo gab er La Coltivazione dell'Anice, Ges. 1772. 8. in 2 Büchern

Büchern und reimfreyen glücklichen Versen heraus.) — Franc. Facchinoli (L'inoculazione, Nap. 1775. 8. in reimfreyen Versen, und eines der angenehmsten Lehrgedichte der Italiener.) — Clem. Bondi (In s. Poemetti e rime varie, Ven. 1778. 8. ist ein, schon vorher zu Parma 1776. 8. gedrucktes Gedicht, Della felicità, in zwey Gesängen, und eines Della moda, in reimfreyen Versen, klar, fließend, angenehm; aber ein wenig zu prosaisch.) — Gr. Durante (L'uso, Berg. 1778. 8. Lehrgedicht in sofern es die Ausgelassenheit der italienischen Sitten darstellt.) — Cam. Zampieri (Tobbia, ovvero della educazione, Cagliar. 1778. 4.) — Dom. Simon (Le piante . . . . Cagl. 1779. 8. in vier Ges.) — Ant. Purgadeu (Il Tesoro della Sardegna ne' boschi e gelsi . . . . Cagl. 1780. 8. über den Seidenbau, in 3 Ges. und nicht ganz schlecht.) — Vinc. Monti (La Bellezza dell' Universo, Rom. 1781. 8. in Terzinen, voller einzelen guten Stellen.) — Lor. Barotti (La fisica, Ven. 1773. 8. Il Caffé, Parm. 1781. 8. zwey Gesänge. Die Fiction und Ausführung ganz artig.) — Franc. Bonafide (L'inoculazione del vajuolo, Tor. 1783. 4.) — Giannimaldo Conte Conti (Im 16ten Bd. s. Opere, Mil. 1784. 4. 18 Bde. findet sich ein hieher, insonderheit, gehöriges Gedicht, Landropologia, o sia della società, et della felicità.) — Abt Fortis (Dei cataclismi sofferti del nostro Pianto; cal. 1786. 8.) — G. Colpani (In s. Opere, Vic. 1788. 8. 4 B. finden sich Gedichte über das Nordlicht, den Regenbogen, die, wenn sie gleich keine eigentlichen Lehrgedichte sind, doch hieher gerechnet werden können.) — Ueberdem liefert Quadrio, in dem 4ten Band seiner stor. e rag. d'ogni poesia, Mil. 1749. 4. weitläuftigere Nachrichten von den Lehrgedichten der Italiener, welche er mit unter der epischen Poesie beschreibt.) — —

Lehrgedichte in spanischer Sprache: Christoval di Mesa (Arte poetica, in seinen Werken, Mad. 1607.) — Frey Lope de Vega Carpio (Nueva arte de hazer Comedias . . . . in s. Rimas, Mad. 1602. 4. Mad. 1613. 16. franz. von Charne, unter dem Titel, Nouvel pratique du Theatre, Par. 1704. 12.) — In der Sec. Parte der Poesias des Aug. de Salazar y Torres, Mad. 1694. findet sich ein moralisches Gedicht, Los quatro Elementos del Dia, welches einzeln schöne Stellen hat. — Tom. de Yriarte (La Musica, Mad. 1779. 4. in fünf Gesängen. Ist eines der vortrefflichsten neuern spanischen Gedichte.) — Diego Ant. Rejon de Silva (La Pintura, in 3 Ges. Segov. 1788. 8.) — S. übrigens des Velasquez Geschichte der spanischen Poesie, S. 405. — —

Lehrgedichte in französischer Sprache. Von den Lehrgedichten der Troubadours, heißt es, in dem Disc. prel. S. LXIV. vor ihrer Hist. litter. Par. 1774. 12. elles sont en petit nombre, mais curieuses par leur objet. Quelqu'unes contiennent des maximes de morale universelle . . . ; quelques autres renferment des instructions relatives aux divers états de la société, specialement aux candidats de la Chevalerie, aux jeunes Demoiselles, aux Poetes, et aux Jongleurs . . . . La prolixité et les minuties y sont trop souvent fastidieuses . . . . Mais les Poetes ont eu quelquefois l'adresse d'encadrer leurs preceptes dans les agrémens de la fiction. C'est un jeune homme p. e. qui vient à la cour d'un illustre chevalier demander ses avis, et s'instruire dans son école; c'est un personnage respectable qui, dans une conversation fortuite, donne des leçons à la jeunesse u. s. w. Auch finden sich dergleichen unter den Gedichten von Nat. de Mons (ebend. B. 2. S. 186 u. f.) Pierre de Vidal (ebend. Bd. 2. S. 266 u. f. besonders S. 283.) — Unter den eigentlichen französischen Dich-

Dichtern hat Helynand, meines Wissens, († 1209) das erste, hieher gehörige Gedicht, Vers de la Mort, geschrieben, welche Ant. Loysel (1595 8.) heraus gab, und wovon sich mehrere Nachrichten in Massieus Hist. de la Poesie franc. S. 120. und in Goujets Bibl. franc. Bd. 9. S. 4 u. f. finden. — Jean de Meun (Bey s. Roman de la Rose, in der Ausg. von Langht du Fresnoy, 1735. 12. 3 B. befindet sich nicht allein s. Testament, welches moralischen Innhaltes ist, sondern auch die Remontrances de Nature à l'Alchymiste errant, so wie die Antwort des Alchymisten, und zwey Gedichte von Nic. Flamel, und von la Fontaine, Le Sommaire philosophique und la Fontaine des Amoureux de Science, beyde gleichen Innhaltes, und aus eben diesem Zeitpuncte. Es ist, meines Bedünkens, merkwürdig genug, daß in Frankreich, so wie in England, beynahe die frühesten Dichter, Unterricht im Goldmachen haben geben wollen. Mehrere Nachr. von diesen Werken finden sich bey Goujet, Bd. 9. S. 65 u. f.) — Guil. de Deguilleville (1330. Le Pelerinage de l'homme durant qu'il est encore vivant, Par. 1511. f. und unter dem Titel, Le Romant des trois Pelerinaiges, P. f. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 72.) — Jean Le Fevre (1372. Le respit de la mort . . . . Par. 1533. 8.) — Christine Pisan (1411. Les cent Hist. des Troyes, ou l'Epistre d'Othea, Deesse de prudence, Par. 1522. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 483.) — Al. Chartier (1458. In f. Faitz et Ditz 1523. 4. Oeuvr. 1529. 8. 1617. 4. findet sich ein Breviaire de noblesse, welches, im Ganzen, hieher gehört.) — P. Messon († 1433. Sein grand Calendrier et Compost des Bergers, f. a. 4. ist gröstentheils lehrenden, aber schlecht lehrenden, Innhaltes.) — Ungenannter (Le Mirouer de monde . . . Gen. 1517. S. Goujet, a. a. O. S. 226 u. f.) — Pierre Michault (Le Doctrinal du temps present, geschr. ums Jahr 1466. s. l. et a. 4. Gen. 1522. 4. In allegorischer Form, und abwechselnder Prose und Vers. La dance des Aveugles, Lyon s. a. 4. mit Holzschn. 1543. 8.) — Franc. Guerin (Compl. et Enseignemens . . . . Par. 1495. 8.) — Jean de Castel (Le Miroüer des pecheurs et pechereſſes, s. l. et a. 4. in drey Büchern.) — Ungen. (L'Abusé en-Court, Vienne 1484. f. Lyon s. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 366.) — Olivier de la Marche († 1501. Le Parement et Triumphe des Dames d'honneur . . . Par. 1510. 8. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. S. 380 u. f.) — Jean Meschinot († 1509. Les lunettes des Princes . . Nantes 1488. 4. Par. 1522. 8. 1539. 16. S. Goujet, a. a. O. S. 407 u. f.) — Laurent Desmoulins (Le Catholicon des mal-Advisés. Lyon 1512. 1534. 8.) — Guil. Alexis (Le passetemps et de toute femme, Par. s. a. 8. Le Dial. du Crucifix et du Pelerin, P. s. a. 4.) — Sim. Bourgounit (L'espinette du jeune Prince, conquérant le Royaume de bonne renommée, Par. 1508. f.) — Ungen. (Le compost Calendrier des Bergeres, Par. 1499. 4. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 187.) — Guil. Michel (La Forêt de conscience . . . Par. 1516. 8. Le Siecle doré . . . 1521. 4.) — In diesen Zeitpunkt ungefähr gehören: La Contenance de la table, s. a. et l. 4. und La Doctrine des Princes et des Servans (Par.) s. a. 16. — Pierre Gringoire (1544. Le casteau d'amour; les cent Prov. dorés et moraux; les dits et autorités des sages Philosophes; les notables Enseignemens, Adages et Proverbes; les menus propos und le chasteau de l'amour, von welchen Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 121 mehrere Nachrichten giebt.) — Jean Breche (Le Manuel Royal . . . . Tours 1541. 4. L'honneste exercice du Prince 1544. S. Goujet, a. a. O. S. 354.) — Ant. du Saix († 1579. L'esperon de discipline . . . s. l. 1532.

1532. 8. 2 Th. Petitz. fatras d'ung Apprentis . . . Lyon 1538. 8.) — Maurice Seve (Microcosme, Lyon 1562. 4. Ein Ged. über den Menſchen in 3 Büchern) — Pernette du Guillet In ihren Rymes . . . Lyon 1545. 8. 1552. 8. finden ſich moraliſche Gedichte über Liebe und Freundſchaft.) — Jean Bayf († 1591. Seine Oeuvr. Par. 1572 u. f. 8. 2 Bd. enthalten einige hieher gehörige Gedichte, als Les Météores u. a. m. Einzeln hat er Mimes, Enſeignemens et Proverbes 1576 herausgegeben. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 12. S. 351 u. f. und die Annal. poet. B. 7. S. 94.) — Remy Belleau († 1577. Les amours et nouv. echanges des pierres pretieuſes, vertus et proprietés d'icelles . . . Par. 1576. 4.) — Jacq. Pelletier (Seine Oeuvr. poet. . . . intitulez Loüanges . . . Par. 1581. 4. ſind gröſtentheils lehrenden Inhalts.) — Jean Ed. du Mounin (In ſ. Nouv. Oeuvr. 1582. 12. findet ſich ein Diſc. philoſ. et hiſtor. de la poeſie philoſ. in ſchlechten Reimen.) — Jean le Masle (Sein nouv. Recreat. poetiques . . . Par. 1580. 8. enthalten deux Diſc. de l'origine du Droit et de la Nobleſſe; des incommodités de la vieilleſſe, de la vraie amitié, u. d. m.) — Pierre de Javercy (Seine Recreat. pueriles . . . Par. 1589. 8. enthalten gröſtentheils Lehrgedichte für die Jugend.) — François Habert (Auſſer allerhand allegoriſch moraliſchen Gedichten, überſetzte er auch, aus dem Lat. des Angerelli, Les trois livres de Chryſopée, c'eſt-à dire, Part de faire l'or . . . Par. 1549. 8. und ſchrieb La miſère et la calamité de l'homme . . . Par. 1550. 8. in 2 Büchern.) — Jſ. Habert (Les trois livres des Météores . . . Par. 1585. 8. nicht ſchlecht für ſeine Zeit.) — Milles de Norry (Les quatre premiers livres de l'Univers . . . Par. 1583. 4.) — Guil. de Chevalier (Le Décez ou fin du monde . . . div. en trois Viſions, Par. 1584. 4.) — Edm. du Boulay (Le combat de la chair et de l'eſprit . . . Par. 1549. 8. Geſprächsweiſe abgefaßt.) — Rob. le Rocquez (Le Miroir de l'Eternité . . . Caen 1589. 8.) — Jacq. Sireulde (Le Threſor immortel . . . Rouen 1556. 8. Die Nothwendigkeit und Vortheile des Almoſengebens.) — Clov. Heſteau (1578. Ihm wird das Poeme philoſ. de la Phyſique minerale, welches erſt Par. 1620. 8. gedruckt wurde, zugeſchrieben.) — Artus Deſire (Hat allerhand geiſtliche, oder vielmehr catholiſche Gedichte geſchrieben, von welchen Goujet, in ſ. Bibl. franc. Bd. 12. S. 132 u. f. Nachr. giebt.) — Guil du Faur de Pibrac († 1584. Plaiſirs de la vie ruſtique, Par. 1598. 8. und bey ſ. Quatrains, Par. 1667. 8.) — Cl. Mermet (In ſ. Oeuvr. Lyon 1583. 8. finden ſich einige moraliſche Gedichte, als du devoir des femmes; le moyen ſingulier de garder les femmes d'être mauvaiſes, u. a. m.) — Rene Bretonnayau (La Generation de l'homme . . . Par. 1583. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 207 u. f. und die Annal. poet. Bd. 11. S. 1 u. f.) — Guil. du Buys (In ſ. Oreille du Prince, Par. 1582. 8. und mit dem Titel, Oeuvr. 1583. 12. finden ſich Gedichte über Adel, Almoſen, Geiz, u. d. m.) — Jean Paſſerat (Le chien courant, Par. 1597. 4.) — Cl. de Trellon (Sein Cavalier parfait, Lyon 1597. 12. und in ſ. Oeuvr. 1605. 12. gehört im Ganzen zu den Lehrgedichten.) — Ph. Begemon Guide (La Colombière et Maiſon ruſtique . . . Par. 1583. 8. iſt indeſſen mehr beſchreibend, als lehrend.) — Jean B. Chaſſinet (Le meſpris de la vie et conſolation contre la mort, Beſanc. 1594. 12. Aus Sonnetten, Oden, Gebethen und Diſcours zuſammen geſetzt.) — Ger. François (Les trois premiers livres de la ſanté, Par. 1583. 16.) — Cl. Gauchet (Le plaiſir des champs, Par. 1583. 4. 1604. 4. in vier Büchern.) — Jud. Sercliez (Le grand tombeau du monde.

monde, ou Jugement final . . . . Lyon 1606. 8. — Joſ. du Chesne La Morocosmie, ou de la folie, vanité et inconſtance du monde . . . Lyon 1583. 4. Le grand Miroir du monde . . Lyon 1593. 8.) — Odet de la Noue (Paradoxes, que les adverſités ſont plus neceſſaires, que les proſperités . . . Roch. 1588. 8.) — Olivier de Merault (Poeme et bref diſc. de l'honneur, où l'homme eſtoit colloqué en l'eſtat de ſa creation . . Rennes 1600. 4.) — Chriſtph. Gamon (In ſ. Jardinet de Poeſie, 1600. findet ſich ein Diſc. de l'Aſtronomie inférieure, und le Threſor des Threſors, worin er die Kunſt, Gold zu machen, lehren will.) — Franc. Beroald de Verville (Les cognoiſſances neceſſaires; le Livre de l'ame und l'Idée de la Republique, bey ſ. Apprehenſions ſpirit. P. 1583. 12.) — Annibal de Lortigue (In ſ. Poemes div. Par. 1617. 12. findet ſich ein Diſcours militaire, welcher wenigſtens anwendbare Gedanken enthält, und einige andre moraliſche Gedichte, als La vertu, la vaillance, Diſc. ſur la nourriture u. d. m.) Ant. Mage de Fief-Melin (S. Oeuvr. Poit. 1601. 12. enthalten, unter andern, L'image d'un Mage, ou le Spirituel, in ſieben Verſuchen.) — Nic. Vauquelin des Yveaux (L'education des Princes.) — Gabr. Gilbert († 1680. L'art de plaire.) — Nic. Boileau (L'art poetique, ſ. den Art. Dichtkunſt.) — Jean de la Fontaine († 1694. In ſ. Oeuvr. poſth. Anv. 1726. 4. 3 Bd. à la Haye 1729. 12. 3 Bd. findet ſich im 1ten Bd. ein ſehr ſchwaches Lehrgedicht, la Quinquina, in 2 Geſängen.) — Geneſt, Biſchof (Les Principes de la Philoſophie, Par. 1717. 4. höchſt proſaiſch.) — P. de Villiers († 1728. Seine Oeuvr. à la Haye 1712. 12. enthalten, l'art de prêcher; de l'education des Rois dans leur enfance, in 4 Geſ. De l'amitié, in 4 Geſängen. So gut die Lehren ſeyn mögen: ſo wenig dichteriſch ſind ſie doch vorgetragen.) — Louis Racine († 1758. 1) La Grace. 4 Geſ. Par. 1722. 12. In das Deutſche überſetzt von Flor. Arn. Conſbruch, Erfurt. 1747 und 1752. 8. von Mart. Chriſtn. Schäfer, Breſl. 1756. 8. 2) La Religion, 6 Geſ. Par. 1742. 12. und hernach beyde in ſ. Werken, Amſt. 1745. 12. 6 Bd. In das Lateiniſche überſetzt von Bread, Oxf. 1748. 12. In das Ital. von Gianfr. Guenzi, Tor. 1746. 8. in reimfreyen Verſen; von Venuti, Ven. 1748. von Carro, Rom 1761. 4. In das Engliſche, von Elphingſton; in das Deutſche, von J. M. von Loen, Frkf. 1744. 8. und bey der oben angeführten Ueberſetzung des erſteren. Dieſes letztere iſt unſtreitig das beſſere von beyden, obgleich nichts weniger, als ſo ſtark und dichteriſch, wie der Gegenſtand gemacht werden könnte. Von dieſem Gedichte handelt der 20te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 4ten Th. neuer Ausg.) — Gil. Th. Aſſelin († 1767. La Religion . . 1725. 8.) — Gouge de Ceſſieres (Cette Art d'aimer erſchien, ſo viel ich weiß, zuerſt in dem 5ten Bande der Bibl. choiſie, Amſt. 1747. 12. in vier Geſ. und nachher einzeln, Par. 1745. 8. In ſechs Geſ. 1750. 8. Les jardins d'Ornemens ou les Georgiques franc. Amſt. 1753. 12. vier Geſ. Zuſammen in den Trois Poemes 1769. 12. Das letztere iſt das beſſere. In den Briefen zur Bildung des Geſchmackes handelt der 18te des 1ten Th. u. Aufl. davon.) — Paul Alex. Dulard († 1760. La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature, P. 1750. 8. Par. 1758. 8. Der Gegenſtand iſt ſehr flüchtig behandelt, und ſehr proſaiſch. Der 21te der Briefe zur Bildung des Geſchm. im 2ten Th. u. A. handelt davon.) — J. Mich. Sedaine (Le Vaudeville, Par. 1756. 12.) — Frcs. Arouet de Voltaire († 1778. 1) Diſcours ſur l'homme; ſieben an der Zahl, geſchrieben in den J. 1734-1737. 2) La religion naturelle geſchr. 1751. und unter dem Titel, La loi naturelle, in 4 Geſ. oder Theilen. 3) Sur le déſaſtre de Lisbonne, geſchr. 1755; ſämmtlich im

im 1ten Bd. f. Oeuvr. Ausg. von Beaumarchais.) — Joſ. du Freſne de Francheville (Le Bombyx, ou le ver à ſoye en VI livr. Berl. 1754. 12.) — Ch. Franc. Vallier (L'amour de la patrie 1754. 8. Le Citoyen 1759. 8. in drey Geſ.) — Ant. Alex. H. Poinſinet (L'inoculation, Par. 1756. 8.) — Joſ. de Cures de Cogolkin († 1760. De l'education, poeme en IV chants, Par. 1757. 8. Mehr moraliſirend, als darſtellend.) — Cl. Joſ. Dorat († 1780. 1) Eſſai ſur la declamation tragique (Par.) 1758. 8. vermehrt 1761. 12. verm. unter dem Titel: La declamation theatrale en III chants, Par. 1766. 8. vollſt. in vier Geſängen, in den Oeuvr. Par. 1769. 12. 9 Bde. Clement. in ſ. Obſervat. . . . Gen. 1771. 8. ſetzt das Gedicht ziemlich tief herunter, und behauptet zugleich, daß die franzöſiſche Sprache keiner eigentlichen Lehrgedichte fähig ſey, weil die Kunſtausdrücke, (termes techniques) deren ſie nicht entbehren könne, ſich nicht mit dichteriſcher Darſtellung vertragen.) 2) Ma Philoſophie, Par. 1771. 8. Deutſch, Leipz. 1773. 8. beyde Gedichte mehr leicht und angenehm verſificirt, als lehrreich. Von dem erſtern handelt der 30te und 31te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes (im 1ten Th. n. Ausgabe.) — Edm. de Sauvigny (La Religion revelée, Par. 1758. 12. Nachahmer des Racine, und größtentheils unter ihm.) — Ambroſ. Joſ. Feutry (Le temple de la Mort, 1753. 8. Und in dem Portefeuille trouvé, Gen. 1758. 12. ſind ſich von ihm, les tombeaux; und einzeln erſchienen les Ruines, Par. 1761. 12. zuſammen in den Opuſc. Par. 1771. 12. Das letztere iſt meines Bedünkens, durch die eingeſtreuten Digreſſionen, das beſſere.) — Ein Ungenannter (l'Art de converſer, Par. 1758. 12. vier Geſänge. Unterhaltend durch die eingeſtreute Satyre, und mit Anmuth geſchrieben.) — Oliv. de Villeneuve (Sur le principe univ. des corps 1759. 12.) — Cl. Henr. Watelet (l'Art de peindre, Par. 1760. 4. und 12. Amſt. 1761. 12. mit Dufresnoy u. Marſy. Deutſch, Leipz. 1763. 8. Eben ſo lehrreich und wahr, als, wenn es lehrreich bleiben ſollte, dichteriſch. Lettre . . . contenant quelques obſervations ſur le Poeme de l'art de peindre, Par. 1760. 12. Dichteriſch wird es in dem 29ten der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. Ausg. betrachtet.) — Du Moulin Eſſais ſur l'Art de decorer les Theatres, P. 1760. 12. Unterrichtend genug, aber nicht vergnügend.) — Lavergne Les Saiſons 1760. 12.) — Frcs. Cailhava (Remèdes contre l'amour, Par. 1762. 8. durchaus didactiſch.) — Le Bret (Les quatre Saiſons 1764. 4. Eſſai d'une Poetique à la mode, 1770. 12. Mehr Satire, als Lehrgedicht.) — G. H. Gaillard (La neceſſité d'aimer 1764. 8.) — Roch. de Chabannes (Diſc. philoſ. et morales . . . 1764. 4.) — S. B. Gillet (De l'imprimerie, 1765. 8.) — Jean Fontaine Malherbes (La rapidité de la vie 1766. 4. Diſc. ſur la Philoſophie 1766. 4.) — Champfort (L'homme de Lettres, Amſt. 1766. 8.) — Rozoi (1) Les Sens Lond. (Par.) 1766. 8. mit Kupf. in 6 Geſ.) — 2) Le Genie, le Gout et l'eſprit, Par. 1766. 12. in vier Geſ. Auch in ſ. Oeuvr. Par. 1770. 19. Mit Lebhaftigkeit und Freyheit geſchrieben.) — Michel (La Peinture, 1767. 8.) — Alex. Jacq. Beſſin (L'Ecole du Sage, Amſt. 1767. 8.) — Le Prieur (La neceſſité d'etre utile, 1768. 8.) — Ant. Mar. Le Mierre (La peinture, Poeme en trois Chants, Par. 1769. 4. und 8. Amſt. 1770. 12. Mit mehrerer Wärme, aber deswegen im Grunde nicht viel dichteriſcher, als Watelet. Bey Gelegenheit dieſes Gedichtes erſchienen, meines Wiſſens, des Clement Obſervations crit. ſur différens Poemes de la Peinture. 2) Les faſtes ou les uſages de l'année en XIV ch. 1779. 8. hart verſificirt, aber ſonſt voll glücklicher Schilderungen, und mit vieler Wärme geſchrieben.

ben. Auch gehören noch verſchiedene von ſeinen, von der Acad. franc. gekrönten Gedichten, als L'Empire de la Mode 1754. 4. La Sincerité 1754. 4. Les Hommes unis par les talens 1757. 4. hieher.) — Leonard (La Religion 1770. 8. La voix de la Nature, bey ſ. Paſtor. 1771. 8. und in ſ. Oeuvr. 1788. 8. 3 B.) — J. Jacq. le Franc. de Pompignan (Diſc. philoſ. 1771. 12. zuerſt bey ſ. Poeſ. ſacr. 1751. 8. 1763. 4.) — De la Harpe (Des talens dans leur rapport avec la ſociété et le bonheur 1771. 8. Conſeils à un jeune Poete 1775. 8.) — Ungen. (Le Code des Amans, Amſt. 1771. 8. in drey Geſ.) — Cl. Helvetius (Le bonheur en ſix chants, 1772. 8. Ein poſthumes, unvollendetes Werk, welches wenig dichteriſches Verdienſt hat.) — Condray (Le luxe en ſix ch. 1773. 8. Ohne alles Verdienſt.) — Joach. Gagniere (Les Principes de Phyſique . . . Avign. 1773. 12. Im Ganzen nicht unglücklich; obgleich hin und wieder trockene und matte Stellen.) — Roſſet (l'Agriculture, Par. 1774. 12. in ſechs Geſ. mit einem Diſc. ſur la poeſie georgique, der mehr hiſtoriſch als kritiſch iſt; vermehrt mit 3 Geſ. 1783. 4. Das Ganze iſt ſehr trocken und unpoetiſch.) — Abt Roman (l'Inoculation, Par. 1774. 8. vier Geſ. Eines der reizendſten franzöſiſchen Lehrgedichte.) — Doigny (La dignité des gens de lettres 1774. 8. Diſc. d'un Negre à un Européen 1775. 8.) — Louis Francois de Neufchateau (Diſc. ſur la manière de lire des vers 1774. 8. Le deſintereſſement de Phocion. Nancy 1778. 8.) — De la Fargue (Sur les agremens de la campagne, 3 Geſ. in ſ. Oeuvr. 1774. 8.) — Pierre Joſ. Bernard († 1775. L'art d'aimer . . . 1775. 8. 1780. 12. Ehe das Gedicht gedruckt wurde, ſtand es in großem Rufe; wie es erſchien, warf man dem Verf. de la ſechereſſe, des expreſſions recherchées, des defauts d'harmonie und peu de ſentiment vor. Die Liebe iſt darin faſt nur von der ſinnlichen Seite betrachtet. Indeſſen fehlt es ihm denn doch nicht an angenehmen Dichtungen.) — Abt Launay (Les plaiſirs de la ville 1775. 8.) — Sacy (L'eſclavage des Americains et des Negres 1775. 8.) — Treſſeol (Sur la pitié que l'on doit aux malheureux 1776. 8.) — Abt de la Serre (L'Eloquence, Lyon 1778. 8. 6 Geſ.) — L'Escalier (La Peinture, 1778. 8.) — Courtaud (Eſſai ſur les différens ſtyles dans la Poeſie 1780. 24. Verſ. mit dem Titel: Les Styles 1781. Vier Geſ. Der Verf. nimmt, auſſer den drey gewöhnlichen Stylen, noch einen vierten an, welchen er le ſombre nennt.) — Maillier (L'Architecture 1781. 8. Drey Geſ. und ſehr proſaiſch.) — Gree (La navigation 1781. 8. mit K. Vier Geſ. etwas dichteriſcher, als das vorige.) — De Lisle (Les Jardins, ou l'art d'embellir les payſages 1782. 4. 8. 16. Engl. Lond. 1789. 8. Unſtreitig eines der angenehmſten Lehrgedichte des Franzöſiſchen Volkes.) — Frcs. Jul. Alix (Les quatre Ages de l'homme 1782. 8. Verb. 1784. 8.) — Bourneau (L'immortalité de l'ame 1782. 8.) — Cournilhe (La liberté des mers 1782. 8.) — Flins (Diſcours en vers 1782. 8.) — Rivarol (De la nature et de l'homme 1782. 8.) — Duplain (Guimard, ou l'art de la Danſe pantomime 1783. 12.) — Le Blanc (Sur la neceſſité du dramatique et du pathetique en tout genre de poeſie 1783. 8.) — Paſtoret (Sur l'Union qui doit regner entre la Magiſtrature, la Philoſophie et les Lettres 1783. 8.) — Valette (Les Phyſiognomies 1784. 8.) — Ungen. (Diſc. ſur la Société 1784. 8.) — De Pûs (l'Harmonie imitative de la langue françoiſe 1785. 8. Vier Geſ. worin die Harmonie bis zum Lächerlichen getrieben wird.) — Daillant de la Touche (L'enfant prodigue, Gen. 1785. 8. Acht Geſ.) — Ungen. (Le danger des règles dans les Arts 1785. 4.) — Ungen. (Les

moeurs 1786. 8. Sieben Geſ. und mittelmäßig.) — Berton de Chambelle (Les Sages du jour 1786. 8.) — Ungen. (Eſſai ſur la nature champètre 1787. 8. Fünf Geſ.) — Fontanes (Le Verger 1788. 8.) — Ungen. (Le Sage du jour 1788. 8) — Jos. Marmontel (Der 17te Th. ſ. Oeuvr. enthält vier Diſc. über Stärke und Schwäche des menſchlichen Geiſtes, über Beredſamkeit, Geſchichte und Nachruhm.) — Millin de Grandmaiſon (Sur la liberté du Theatre 1790. 8.) — — Franzöſiſche Lehrgedichte von Deutſchen: Friedrich II. K. v. Pr. (L'art de la guerre, 1757. 4. und nachher noch oft; in 6 Geſ. Ital. von Sanſeverino, Par. 1761. 8. Engl. von J. H. Poe 1780. 4. und im 4ten Th. ſ. P. 1787. 8. 2 B. in ſehr harmoniſchen Verſen. Deutſch, in Verſen; von Joh. Fried. A. Kazner, Berl. 1760. 8. Auch verſchiedentlich in Proſe. Unterrichtend genug; aber nicht ſehr dichteriſch.) — C. G. v. Bar († 1768. Conſolations dans l'adverſité, Lond. 1758. 8. 7 Bücher; noch ſchlechter, als ſeine Epitres. 2) L'Anti Hegeſias, ou Dial. ſur le Suicide, Lond. 1762. 8. — H. Salchli, ein Schweizer, (Les cauſes finales et les directions du mal, Berne 1784. 8. Le Mal, ebend. 1789. 8. in vier Geſängen.) — —

Lehrgedichte in engliſcher Sprache: Die älteſten engliſchen Gedichte, welches ſich hieher rechnen laſſen, ſcheinen von J. Gower († 1402) geſchrieben zu ſeyn. Freylich ſind ſchon die frühern allegoriſchen (ſ. den Art. Allegorie) größtentheils moraliſchen Innhaltes; aber Gower ſcheint, dem Cibber zu Folge (Lives, Bd. 1. S. 23) welcher ihre lateiniſchen Titel daſelbſt anführt, deren ganz eigentliche abgefaßt zu haben. — J. Scogan (1470. Unter ſeinem Nahmen iſt eine, im Ganzen hieher gehörige, Moral Ballad vorhanden, welche in Chaucers Werken gewöhnlich mit abgedruckt iſt. — J. Norton (1477. The ordinal, in Aſmohles Theatr. Chem. Lond. 1652. 8. abgedruckt; lat. von Mich. Maier, Frft. 1618. 4.) — G. Ripley (1477. The compound of Alchimy, Lond. 1591. 4. und in dem angeführten Theatr. Chem.) — John Skelton († 1529. In dem Verz. ſ. Schriften, bey Cibber (a. a. O. S. 30) finden ſich Peregrinations of human life, The art of dying well und The art of ſpeaking eloquently, von welchen ich aber nicht weiß, ob ſie gedruckt ſind.) — Th. Churchard († 1570. Unter ſeinen Gedichten ſcheinen verſchiedene moraliſchen Innhaltes geweſen zu ſeyn, als a Diſcourſe of virtue, u. a. m. S. Cibber, a. a. O. S. 65.) — Thom. Tuſſer († 1580. Schrieb, dem Warton zu Folge, hiſt. of poet. Bd. 3. S. 298. Five hundred pointes of good Husbandrie, Lond. 1557. 4. 1610. 4. — John Davies († 1626. Noſce te ipſum, zuerſt 1591 gedruckt und zuletzt in ſ. Works, Lond. 1773. 12. unter dem Titel: On the Origin, Nature and Immortality of the Soul; in vierzeiligen gereimten Strophen, worunter ſich einige ganz gute befinden. Auch gehört noch ſ. Orcheſtra, a Poem expr. the Antiquity and excellency of Dancing, in a Dial. hieher. Das Leben des Verf. iſt im 1ten Bd. S. 167. von Cibbers Lebensbeſchreibung zu finden.) — Th. Overbury († 1613. The Remedy of Love, in two parts, Lond. 1620. 8. Auch gehört ſein Gedicht, The Wife, im Ganzen, hieher. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 113 u. f. beſchrieben.) — Th. Lodge († 1625. Alarm againſt Uſurers, containing tried experiences againſt worldly abuſes, L. 1584. Euphues Golden Legacy.) — Fulk Greville, Lord Brooke († 1628. Hey ſ. dramatiſchen Stücken, L. 1633. 8. findet ſich ein Treatiſe on human learning und ein Treatiſe of wars, beyde in ſechszeiligen Stanzen geſchrieben, welche lehrenden Innhaltes ſind. Sein Leben iſt im Cibber, Bd. 1. S. 173 u. f. beſchrieben.) — Wilh. Alex. Gr. von Stirling († 1640. Doomsday, or the Great Pay

of Lord's Judgment 1614. 1720. In zwölf Büchern, welche der Verf. Stunden (Hours) nennt. Sein Leben ist in Cibber, I. 313. erzählt.) — Dillen Wentworth, Gr. v. Roscommon († 1684. S. den Art. Dichtkunst, S. 674.) — Edm. Waller († 1687. Von seinen Gedichten gehören hierher: 1) On divine love, VI. Cant. deutsch in der britt. Biblioth. 2) On the fear of God, II. Cant. 3) On divine poesy, II. Cant. Sämmtlich im Alter geschrieben, und beynahe ohne alles dichterische Verdienst. Sie finden sich in den Ausg. seiner Gedichte durch Fenton, Lond. 1729 und 1744. 8. Durch Stockdale, Lond. 1772. 8. wo sich zugleich eine Lebensbeschreibung des Dichters, so wie in Johnson's Lives Bd. 1. S. 328. Ausgabe von 1783. findet.) — John Denham († 1688. Cato Major, or old Age, aus der bekannten Schrift des Cicero gezogen, aber mit Auslassungen und Zusätzen.) — John Pomfret (In s. Poems, Lond. 1699. 8. finden sich einige Gedichte moralischen Innhaltes, als The choice, upon the divine Attributes, a prospect of death, und sein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 218.) — John Philips († 1708. The Cyder, Lond. 1704. 8. Ital. in den Poesie di Lindore Elateo (Magalotti) Fir. 1723. 8. Französ. in Pard's Idée de la poesie angloise, Amst. 1749. 12. Der Plan sagt nicht recht viel; aber es hat eine Menge einzeler, schöner Stellen, und anziehende Digressionen. Der 9te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. Ausg. handelt davon. Ein Leben des Dichters findet sich in den, dem Cibber gewöhnlich zugeschriebenen Lebensbeschreibungen Bd. 3. S. 143.) — Willb. King (Seine Art of Cookery, in Imitation of Horaces art of poetry gehört, im Ganzen, hieher.) — John Sheffield, Herz. v. Buckingham (Essays on Poetry. S. den Art. Dichtkunst, S. 674.) — Matth. Prior († 1721. 1) Salomon in 3 B. Ein so ganzer fortwährender Monolog, so gute einzele Stellen er haben mag, muß langweilig werden. In das Deutsche ist er von Sim. Grynäus, Bas. 1757. in den so genannten vier auserlesenen Meisterstücken so vieler englischen Dichter, in Hexametern; auch noch in Prosa, Leipz. 1773. übersetzt. Auch eine lateinische Uebersetzung von einem H. Dobson ist davon vorhanden; und der 11te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. handelt davon. 2) Alma or the Progress of human Soul, in 3 Gesichtliche Nachahmung von Hudibras, und einzeln mehr gefeilt, aber nicht so reich an Gehalt; unstreitig das bessere von beyden. Lateinisch gab es T. Martin 1763. 8. heraus. Eine gute Ausgabe s. Poems ist Lond. 1754. 8. 2 B. erschienen. Das Leben des Dichters findet sich in Johnson's Lives, Bd. 3. S. 1 u. f.) — Will. Daves (The anatomy of Atheism 1701. 8.) — Rich. Blackmore († 1729. Seine Creation, in sieben Büchern, Lond. 1712. 8. und auch bey der Ausg. der engl. Dichter von Johnson ist, unstreitig, eines der bessern, frühern, englischen Lehrgedichte. In das Deutsche ist es von J. F. v. Palthen, Bützow 1764. 8. übersetzt worden. The nature of Man, in drey Büchern, 1720. 8. und The Redeemer, Lond. 1728. 8. haben geringern Werth. Das Leben des Dichters wird von Johnson, Bd. 3. S. 69. erzählt. — George Granville († 1735. The progress of beauty ganz angenehm versificirt, obgleich weder reich an neuen, noch starken Gedanken. 2) Essay on unnatural flights in Poetry, stärker geschrieben, als das vorige. S. den Art. Dichtkunst, S. 675.) — Somervile († 1742. The Chace, in reimfreyen Versen. Das dichterische Verdienst, ob es gleich nicht unangenehm versificiert ist, ist nicht gros; in der vorgedachten Ausgabe beständlich; so wie sein Leben ebend. S. 166.) — Rich. Savage († 1743. 1) The Wanderer, Lond. 1729. 4. Ein Gedicht, welches die Absicht hat, zu lehren, das aus jedem Uebel ein Gut entspringt; und unstreitig das beste Werk dieses

dieſes unglücklichen Dichters, obgleich die Anordnung ſelbſt ſchlecht, oder beſſer, oß es gleich ohne alle Anordnung iſt. 2) The Ballard, L. 1704. 8. Anfang und Ende ſehr intereſſant. 3) On public ſpirit, with regard to publick works, Lond. 1736. 4. Nachläßig im Ganzen gearbeitet, obgleich das, was er über die Ausſendung von Colonien am Schluſſe ſagt, ſo neu, als ſchön geſagt iſt. Nachher ſind ſie in ſ. W. Lond. 1776. 8. 2 Bd. ſo wie auch in der vorgedachten Sammlung gedruckt, bey welcher ſich auch das, von Johnſon bereits 1745. geſchriebene Leben, verm. im 3ten Bd. S. 171 u. f. befindet.) — Alex. Pope († 1744. 1) Eſſay on Criticism. S. den Art. Dichtkunſt, S. 674 u. f. 2) Eſſay on Man, in 4 Br. im J. 1733. Ueberſetzt in das Lateiniſche, v. J. Sayer 1751. 4. Von J. Joach. Gottl. am Ende, in Hexametern, Witt. 1743. 8. und ſchlecht; von J. Coſta 1775. und die zwey erſten Briefe von einem Ungenannten, bey mehrern lat. Gedichten, Kopp. 1775. 8. In das Italiäniſche, von Cel. Petrocchi, nach dem Franzöſiſchen in Proſa, Nap. 1742. 4. Von Caſtiglione, Vern 1760. 8. In das Franzöſiſche: Von Silhouette, Par. 1736. 12. Lond. 1737. 4. kauſanne (mit einem Examen von Crouſaz) 1737. 12. in Proſe. Von J. Franc. du Reinel, unter dem Titel, Principes de Morale, Par. 1737. 8. in Verſen, zu welchen Crouſaz einen Commentaire, Gen. 1738. drucken ließ. Von Serre, Lond. 1739. 8. in Verſen; von Millot 1762. 12. in Proſa. Von Fontenes 1783. 8. In das Deutſche, in Reime, von Brockes, Hamb. 1740. 8. in ſchlechte Proſe, von Mylius, in den hall. Bemühungen; in matte Verſe, Leipzig 1756. 8. In Hexametern von S. Gryndus, Baſ. 1757. 8. In erträgliche Verſe, von Chriſtn. H. Kretſch, Altenb. 1759. 4. In der proſaiſchen Ueberſetzung der ſämmtlichen Werke Pope's, im 1ten Th. Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. In ſehr holperichte Verſe von Joh. Jacob Harder, Halle 1771. 8. In ſehr gute Proſe von Hier. Pet. Schloſſer, bey ſeinem Anti-Pope, 1776. 8. In reimfreye aber ſehr unpoetiſche Jamben, Hamb. 1783. 8. Auch in das Däniſche von einem H. Lohus, und in das Ruſſiſche von Popofsky. Schriften darüber: Das oben gedachte Examen des Crouſaz überſetzte S. Johnſon ins Engliſche 1738. 8. und Warburton ſchrieb eine Vindication, Lond. 1739. 8. dagegen, aus welchen Silhouette die (7) Lettres philoſ. et morales zog, welche ſich, bey ſeiner Ueberſetzung, in den Melang. de Litterat. et Philoſ. Haye 1742. 12. 2 B. finden. Reflex. ſur . . . l'Eſſai ſur l'homme, in zwey Briefen, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1737. N. 26 und 46. Poeme de Pope convaincu d'impieté, Par. 1746. 12. von J. B. Gaultier machte Popen zu einem Ketzer. Pope, ein Metaphyſiker! Danzig (Berl.) 1755. 8. veranlaßt durch eine ſehr ſonderbare Preisfrage einer ganzen königlichen Academie der Wiſſenſchaften. Anti-Pope, von H. P. Schloſſer 1776. 8. ſoll das Unzulängliche von Pope's Syſtem, daß alles, was iſt, recht iſt, zeigen. Auch handelt davon noch der 12-14te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 3ten Th. der neuen Ausgabe. 3) Moral Eſſays, vier vortreflich geſchriebene Briefe, in den J. 1733-1735. Ueberſetzt in das Franzöſiſche, von Silhouette (ſ. vorher.) Allgemeine Erläuterungsſchriften: Eſſay on the Genius and Writings of Pope, Lond. 1756-1782. 8. 2 B. wovon der erſte Theil ſich deutſch, in der berl. Samml. vermiſchter Schriften befindet. Wenn gleich, wider den natürlichen Zuſammenhang, und wider die dichteriſche Verbindung der, in dem Eſſay on Man, vorgetragenen Ideen, ſich ſehr viel mit Rechte erinnern läßt; wenn gleich dieſe Ideen, einzeln, nicht neu ſind: ſo iſt denn doch die Darſtellung, faſt durchaus, ſehr gut, und die Verſification vielleicht die wohllautendſte, welche irgend ein engliſches Gedicht hat. Der Eſſay on Criticism, iſt, meines Bedünkens, ein Meiſterſtück in dieſer Gattung von Gedichten; und den Moral Eſſays dürfte

ſchwerlich irgend eine neuere Nation etwas entgegen zu ſetzen haben. Das Leben des Verf. iſt in Cibbers Lives, B. 5. S. 219. und in Johnſons Lives, Bd. 4. S. 1. zu finden. Eine beſondre Lebensbeſchreibung hat Owen Ruſhead 1769. 8. und A hiſtorical Rhapſody on Pope, Th. Theers 1782. 8. herausgegeben.) — Hen. Brooke (Univerſal beauty in ſix books, Lond. 1735. 4. und im 1ten Bd. der Collection of Plays and Poems, by H. Brooke, L. 1778. 8. 4 Bde.) — John Brown († 1766. Eſſay on Satire, bey Gelegenheit von Pope's Tode, und gewöhnlich mit bey den Werken deſſelben; aber auch in dem dritten Bande der Dodsleyſchen Collection of Poems, S. 315 abgedruckt. Der 24te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. Aufl. handelt davon.) — Jam. Thomſon († 1748. Liberty, in ſ. W. Mit viel Wärme, und viel Imagination geſchrieben. Das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 245. der Johnſonſchen Biographien.) — Aaron Hill († 1749. Advice to the Poets, ſ. den Art. Dichtkunſt, S. 675. Art of Acting 1746. 8. The Creation, The Judgment, u. d. m. ſämmtl. in ſ. Werken 1754. 8. 4 B. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 252 zu finden.) — Edw. Young († 1765. 1) The laſt day, 3 Bücher, Oxf. 1713. 4. 2) The Power of Religion, 2 Geſ. 1719. 3) Umſchreibung des Buches Hiob, 1719. 4) The Night-thoughts, 1742-1744. 5) The reſignation, in 2 Th. und vierzeiligten Stanzen, 1762. Ausgabe ſämmtlicher Werke, Lond. 1762-1779. 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Ueberſetzungen; italiäniſche von den Nachtgedanken, durch Alberti, nach dem Franzöſiſchen 1771. durch Battoni 1772. Von dem letzten Tage, durch Giovanni 1778. Franzöſiſche: Von den Nachtgedanken, durch Le Tourneur, Par. 1769. Von den übrigen, durch eben denſelben in den Oeuvr. de Young, Par. 1771. in Proſa, und ſehr frey; die erſte und zweyte Nacht von Colardeau, in Verſen; Eine Auswahl aus allen, von Moiſy, unter dem Titel: Varietés philoſoph. tirées de Young . . . . Par. 1770. 12. Deutſche: Von den vier erſtern, durch Joh. Arn. Ebert, in den Ueberſetzungen einiger poetiſchen und proſaiſchen Werke der beſten engliſchen Schriftſteller, Braunſchw. 1754-1756. 8. 2 Bd. Die Nächte, einzeln (mit den Satyren,) ebend. 1760-1770. 8. 5 Bd. mit Text, und einem weitläuftigen Commentar. Das letztere, unter dem Titel: Gelaſſenheit in Leiden, ebend. 1766. 8. Sämmtlich, ohne Text und Commentar, unter dem Titel: Youngs Werke, ebend. 1769. 8. 3 Bd. in wohlklingende Proſa. Von den Nachtgedanken, durch Chriſtn. Bernh. Kayſer, Han. 1760-1761. 8. 2 B. mit dem Text, und in rauhe Hexameter. Von J. L. A. Steingrüber, Gött. 1789. 8. in Verſen. Von der Reſignation: unter dem Titel: Verläugnung, durch J. J. Duſch, Alt. 1768. 8. in Proſa und mit dem Text. Erläuterungsſchriften: Obſervations on the Night-thoughts . . . by Courtney Melmoth, Lond. 1776. 8. Les jours par un Mouſquetaire noir, Par. 1770. 12. Der 16te und 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. der n. Ausg. handelt davon. In dem 4ten Bd. S. 337. der Johnſonſchen Biographien, ſo wie im 3ten Bd. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. findet ſich ein Leben des Dichters. Auſſer einer, etwas nachläßigen Verſification, wird er, durch das Einerley der Ideen, und durch die, zum Theil, pretiöſe Darſtellung ermüdend.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr gehören die, in der Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands, Lond. 1748. 8. 6 Bde. und nachher noch verſchiedentlich gedruckt, beſtadtlichen Lehrgedichte, als von Bramſton (Art of Politiks, eine Parodie von Horazens Dichtkunſt, Bd. 1. S. 256. der 5ten Ausg.) — Benj. Stillingsfleet Eſſay on Converſation, Bd. 1. S. 298.) — Ungen. (Lowth. The choice of Hercules, Bd. 3. S. 7.) — Joſ. Warton (The Enthuſiaſt, Bd. 3. S. 99.

Deutſch

Deutſch im 5ten Bd. der Unterhaltungen; The pleaſure of Melancoly, Bd. 4. S. 210. Deutſch, von Zachariä, in ſ. W.) — S. Jenyns (Art of dancing, B. 3. S. 146. Eſſay on virtue, Bd. 3. S. 175. und in ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 B.) — Cooper (Eſtimate of life, in three parts, Bd. 3. S. 215.) — Gilb. Weſt (Education in 2 Geſängen Bd. 4. S. 9.) — Corn. Arnold (Commerce 1751. 4.) — Ungen. (Humanity 1751. 4. Ob das, unter eben dieſem Titel, im J. 1765 erſchienene Gedicht, eben daſſelbe iſt, weiß ich nicht.) — George Armſtrong (On benevolence 1751. 8. The Oeconomy of Love, Lond. 1753. 4. vier Geſ. The Art of preſerving health, 4 Bücher, ſämmtl. in ſ. Miſcell. Lond. 1770. 8. Das letzte, deutſch, im Hamburg. phyſik. ökon. Patrioten; und Zürichau 1788. 8. auch handelt der 15te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. d. n. A. davon. Die Darſtellung iſt gut, obgleich hin und wieder ein wenig überladen.) — Ayre (Four ethic Epiſtles oppoſing ſome opinions of Mr. Pope 1752. 8.) — Heinr. Jones (Merit, 1753. 4. The relief, or day-thoughts 1754. 4.) — Rob. Dodsley († 1771. On public virtue, Lond. 1754. 4. 3 Bücher, und nachher in den Trifles, L. 1756. 8. und in ſ. Miſcell. Lond. 1772. 8. 2 B.) — James Hervey (Meditations . . . Lond. 1755. 8. 2 Bd. die nur hierher gehören, weil Th. Newcombe, Lond. 1765. 8. ſie in reime freye Verſe brachte, in welchen der darin herrſchende, ſpielende Witz, etwas erträglicher wird.) — Mark Akenſide († 1770. The Pleaſures of imagination, Lond. 1754. 8. und in ſ. W. L. 1772. 4. ſehr verändert, 3 Bücher. Ueberſetzt in das Ital. von Mazza, 1772. In das Franzöſiſche, durch den Bar. d'Olbac, 1759. 8. In das Deutſche, Greifsw. 1756. 8. und ſchlecht. Ob ſich gleich von den Vergnügungen der Einbildungskraft nicht ſchicklich, ohne Aeußerung von Einbildungskraft und ohne Beſitz derſelben, ſchreiben läßt: ſo ermüdet Akenſide doch zuweilen durch die ſeine. Im Ganzen iſt ſein Gedicht eines der glänzendſten, das ich kenne. Der 18te und 19te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. A. handelt davon; das Leben des Verf. iſt im 4ten Bd. S. 435. der Johnſ. Biographien enthalten.) — John Davies (Immortality 1754. 4. und in ſ. Poet. Works 1773. 12.) — Cuthb. Shaw (Liberty 1765. 4. The race 1775. 4.) — Eliſabeth Highmore (Ambition, 1757. f.) — John Dyer († 1758. The Fleece, Lond. 1757. 4. 4 Bücher. So unpoetiſch der Gegenſtand ſcheint: ſo vortreflich iſt die Ausführung. Der 10te und 11te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ſten Th. n. A. handelt davon; und das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 318. der Johnſ. Biographien.) — Robert Lloyd († 1764. The Actor, 1760. 4. lebhaft genug, aber nachläßig. Es ſteht in ſ. W. Lond. 1762. 4. 1774. 8. 2 Bd. Noch zwey Gedichte von ihm, The Day, und The Night, gehören hierher; beyde ſind noch nachläßiger abgefaßt.) — Thom. Nugent (The Nuptials, Lond. 1761. 4. 3 Bücher. Intereſſant durch den Ton der Empfindung, welcher darin herrſcht, und ſehr gut verſificirt.) — John Ogilvie (The Day of Judgement, Lond. 1759. 1762. 4. 2 Bücher; deutſch, von G. H. Martini, Leipz. 1761. 8. Providence, Lond. 1762. 4. verb. 1764. 4. 3 Bücher, Paradiſe 1769. 4. Sämmtl. in ſ. Poems on ſev. ſubjects 1769. 8. 2 B. Das zweyte iſt ein eigentlich allegoriſches Gedicht, in welchem der Imagination, hin und wieder, zu viel Raum verſtattet zu werden ſcheint. Der 8, 10te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. d. n. A. handelt davon. Auch gehört, im Ganzen, noch ſ. Solitude, or the Elyſium of the Poets 1766. 4. und in ſ. Poems in ſo fern hieher, als des Verf. Abſicht dabey, wie er ſich ausdrückt war, to give the reader an idea . . of the character, merit, and diſcriminating excellencies of the

moſt eminent brittiſh Poets.) — John Duncan (An Eſſay on happineſs, Lond. 1762. 4. durchaus verändert, ebend. 1773. 8. in 4 Büchern, einzele ſchöne Stellen abgerechnet, iſt das Ganze weitſchweifig.) — Th. Godfrey (The Court of fancy 1763. 4.) — J. Langhorne († 1779. Enlargement of the Mind 1763-1765. 4. Precepts of conjugal happineſs 1768. 4. The Country Juſtice 1774-1777. 4. in 3 Th. Das zweyte hat die beſte Verſification.) — J. Wilkes (Ihm wird der Original Eſſay on Women 1763. 4. 1771. 4. zugeſchrieben.) — Jam. Grainger (The Sugar Cane: in four books, Lond. 1764. 4. Intereſſant durch die Neuheit des Gegenſtandes, der ſehr anſchaulich, und intereſſant durch die Behandlung gemacht worden iſt. Der 12te und 13te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. d. n. A. handelt davon.) — Oliv. Goldſmith († 1773. The Traveller, Lond. 1765. 4. The deſerted village, ibid. 1768. 4. Retaliation 1774. 4. und in ſ. W. Lond. 1780. 8. 2 Bd. Das erſte hat die menſchliche Glückſeligkeit, das zweyte engliſche Misbräuche zum Gegenſtand. In beyden iſt Darſtellung und Verſification der Poeſie des Pope gleich, und frey von dem Schwulſte, der ſo vielen neuern engliſchen Gedichten eigen iſt.) — Ungenannter (Beauty, a poetical eſſay in III. parts, Lond. 1765. 4.) — Ev. Lloyd († 1776. (The Curate 1766. 4. The Methodiſt 1766. 4. Converſation 1767. 4.) — Theoph. Thorn (The Demagogue 1766. 4.) — Ungen. (Eſſay on friendſhip 1767. 4.) — Ungen. (The Buck 1767. 4.) — Ungen. (The progreſs of Phyſik, in den Poems, Lond. 1767. 8.) — John Aldington (On Shooting 1767. 4.) — T. Underwood (The Impartialiſt 1767. 4. Liberty 1768. 4. Poems 1768. 8.) — Jam. Parſons (Life, 1768. 4.) — Hugh Downman (The Land of the Muſes 1768. 4. Infancy 1774-1788. 4. ſechs Geſ. Mehr lehrreich, als dichteriſch. Ob bey de, in ſ. Poems 1790. 12. ſich finden, weiß ich nicht.) — Ungen. (The Rake's progreſs in X Cant. 1769. 8.) — Ungen. (The Satyriſt, Lond. 1770. 4.) — Ungenannter (The purſuits of happineſs, Lond. 1771. 4. ſehr ungleich. — W. H. Roberts (A Poetical Eſſay on the Exiſtence (Providence) of God, Lond. 1770-1771. 4. 3 Theile; in reimſr. Jamben.) — Jam. Foot (Penſeroſo, or the penſive Philoſopher in his ſolitudes, a Poem in ſix books, Lond. 1771. 8. Die Ideen ſind ziemlich alltäglich, und die Darſtellung, zum Theil, überladen.) — Will. Maſon (The Engliſh Garden, Lond. 1772-1781. 4. 4 Bücher. Mit einem Comment. Lond. 1783. 8. Franzöſ. Par. 1788. 8. Deutſch, in Proſa, Leipz. 1773-1783. 8. Eben ſo lehrreich, als darſtellend.) — Hall Hartſon (Youth, a Poem, Lond. 1772. 4. Lebhaft und angenehm geſchrieben.) — Richard Graves (The love of order, Lond. 1773. 4. und in der Euphroſine, or Amuſements on the road of uſe, Lond. 1776. 8. Etwas einförmig.) — J. Brand (Conſcience, Lond. 1773. 4.) — W. Gibbon (Conſcience, Lond. 1773. 4. Intereſſanter durch die darin herrſchende Sprache der Empfindung, als das vorige. Religion 1775. 4.) — Stockdale (The Poet, Lond. 1773. 4. Hat einzele ſchöne Stellen.) — Samuel Rogers (The choice 1774. 4. und in ſ. Poems 1782. 12. 2 B.) — Eliſa Fell (On the Times, 1774. 4. und in ihren Poems 1777. 4.) — Th. Penroſe (The flights of Fancy 1775. 4. P. 1782. 8.) — John Wiſe (Providence, in ſ. Miſcell. P. 1775. 8. The Syſtem 1782. 8. Das Syſtem der Bibel, in fünf Büchern und ſchlechten Verſen.) — E. Marriot (Female conduct, or the art of pleaſing before and after marriage 1775. 8. in zwey Büchern; iſt aber bereits die 3te Aufl.) — Robert Peatt, unter dem Nahmen von Courtney Melmoth

(The

(The progreſs of painting 1775. 4. Sympathy 1781. 4. Beyde in ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Th. Humanity or the rights of nature, 1788. 4. Zwey Bücher, veranlaßt durch die Sache der Negern.) — Ungen. (Almeria, or parental advice 1776. 4.) — Th. Leſly (Speculation, or a defence of mankind, L. 1777. 4. 1780. 4.) — Will. Hayley (An Eſſay on epic Poetry, Lond. 1780. 4. und in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Ein vorzüglich ſchönes Lehrgedicht. S. auch in der Folge die Epiſteln.) — Th. Hallin Delamayne (Eſſay on Man 1779. 4.) — Th. Crabbe (The Library, 1781. 4. Der Verf. gehört zu den beſſern neuen Dichtern.) — Will. Halyburton (Georgics 1782. 8.) — J. Jerningham (Honoria, or the Day of all Souls 1782. 4. und in ſ. Poems 1786. 8. 2 B. Enthuſiasm 1789. 4. in 2 Th. in deren erſten die ſchlechte, und in den zten die gute Wirkung der Begriffe von Begeiſterung dargeſtellt iſt.) — Capel Loft (Eudoſia, or a Poem on the Univerſe 1781. 8. ohne viel poetiſchen Geiſt.) — Pollingr. Robinſon (The beauties of Painting 1782. 4. Etwas trocken.) — Jl. Ridley (Melampus or the religious Groves 1782. 4.) — John Dell (Poet. effuſions of the heart 1783. 8.) — Miſtreß Madan (†... The progreſs of Poetry 1783. 4. Wenn das Geſchick der Poeſie von dieſem Gedichte abhienge, würde ſie nicht viel Fortſchritte gemacht haben.) — Spence Madan (The call of the Gentiles 1783. 4. Schwerlich dürften die Heiden durch dieſes Gedicht ſich haben bekehren laſſen.) — Willh. Bagſhaw Stevens (Retirement, in ſ. Poems 1782. 4.) — Th. Crawford (The Chriſtian in IV books 1782. 8. Zum Glücke für das Chriſtenthum iſt der Chriſt ſelbſt weit vollkommener, als dieſes Gedicht.) — Rob. Noyes (Diſtreſs 1783. 4.) — J. H. Pye (The triumph of faſhion 1770. 4. The progreſs of refinement in III parts 1783. 4. Shooting 1784. 8. Zuſammen in ſ. Poems 1787. 8. 2 B. Amuſement a poet. eſſay 1790. 4.) — Th. Holcroft (Human happineſs, or the Skeptick, in VI. Cant. 1783. 4. Einzeln gute Stellen in einem etwas langweiligen Ganzen.) — Ungen. (Eſſay on modern agriculture 1783. 8. Der neuere Ackerbau iſt unſtreitig beſſer, als das Gedicht.) — Th. Moſſ (The imperfection of human enjoyments 1783. 4. Das ganze Verdienſt des Gedichtes beſteht darin, daß es ſehr fromm iſt.) — S. Hayes (Hope 1783. 4. Sehr ſchlecht.) — Ungen. (The vanity of fame 1784. 4.) — Rich. Polwhele (The art of Eloquence 1785-1789. 4. Vier Bücher, und in ſ. Poems 1790. 4.) — Ungen. (Conſtancy 1784. 4.) — Ungen. (The veteran 1785. 4. — J. Colls (The Poet. 1785. 4.) — W. Cowper (In ſ. Poems 1782. 8. finden ſich einige hieher gehörige Gedichte, als Hope, Converſation u. a. m.) — Ungen. (Nature in ſix books 1786. 8. Hier aber nur das erſte Buch, und ſehr unverſtändlich.) — Lucas Booker (Poems on ſubjects ſacred and moral 1785. 8. 2 B. gehören zu den mittelmäßigen.) — Ungen. (The pleaſures of retirement 1786. 4. Die Einſamkeit kann gewiß mehr Vergnügen gewähren, als dieſes Gedicht gewährt.) — Jam. Jordyce (In ſ. Poems 1787. 12. finden ſich einige moraliſche Gedichte ohne vielen Dichteriſchen Geiſt.) — Anna Yearsley (Ihre Poems 1787. 4. enthalten einige moraliſche Gedichte voll kräftiger Darſtellung. Auch iſt noch von ihr ein Gedicht über den Negern-Handel, On the Inhumanity of the Slave Trade, 1788. 4. vorhanden.) — W. Greenwood (A Poem written during a ſhooting excurſion 1786. 4. Gehört zu den guten Gedichten.) — Ungen. (Female Virtues 1787. 4.) — J. C. Richman (The fallen cottage 1787. 4.) — Ungen. (Sketches of beauty, natural and moral 1787. 12. in ſechs Büchern, welche, mit der Aufſchrift des

Gedich-

Gedichtes, in dem ſonderbarſten Widerſpruche ſtehen.) — Ungen. (The wrongs of Africa 1787-1788. 4. in zwey Theilen, eines der beſten über den Sclavenhandel, erſchienenen Gedichte.) J. M. Puddicombe (Sein Poem 1788. 4. darüber hat keinen ſo großen Werth.) — Hannah More (Slavery 1788. 4. Ohnſtreitig das beſte Gedicht über dieſen Gegenſtand.) — Maria und Henriette Falconar (Poems on Slavery 1788. 4.) — Hel. Maria Williams (A Poem on the Bill . . . regulating the Slave-trade 1788. 4. Beyde gehören zu den guten Gedichten in ihrer Art. Das weibliche Geſchlecht nahm ſich überhaupt dieſer Sache eifriger an, als es mit ſeiner Neigung, Sclaven zu machen, ſich zu vertragen ſcheint.) — A. Freſton (In ſ. Poems 1787. 8. findet ſich ein mittelmäßiges, mit Kunſtausdrücken überladenes, On the formation of the world.) — Ungen. (The Choice 1788. 4. in drey Geſ. und abwechſelnden Versarten, ganz gut ausgeführt.) — D. Darwin (The Botanic-Garden, cont. the loves of the Plants, in vier Geſ. 1789. 4. The Oeconomy of Vegetation, als der 2te Th. 1791. 4. Eines der ſchönſten und merkwürdigſten neuern Lehrgedichte. Aus den Geſchlechtern der Pflanzen ſind nur diejenigen gewählt, welche beſondre Eigenſchaften haben, und auf beſondre Art dem Menſchen und den Thieren Nutzen oder Schaden bringen.) — Rob. Merry (Diverſity 1788. 4. Darſtellung deſſen, was Dichtkunſt iſt, in lyriſchem Tone. The Laurel of Liberty 1790. 4. In eben dem Tone, zur Vertheidigung der Menſchenwürde.) — Ungen. (Conjugal Infidelity 1788. 8. Reime.) — Joſ. Sterling (In ſ. Poems 1789. 8. findet ſich The Rhapſodiſt, worin Beredſamkeit, Poeſie und Dichtkunſt geſchildert werden.) — Ungen. (The Grove of Fancy 1789. 4. Urſprung der Poeſie und Darſtellung von Dichtern.) — Ungen. (An Eſſay on Senſibility in ſix parts 1789. 8. ein gutes Gedicht.) — Willh. Gilbank (The Day of Pentecoſte, or Man reſtored 1789. 8. in zwölf Büchern, ſehr mittelmäßig.) — Joſ. Swain (Redemption in five Books 1789. 4. Gehört zu den ſo vielen geiſtlichen ſchlechten Gedichten.) — Mar. Dawes Blanckett (Suicide 1789. 4. Beſſere Abſichten, als Poeſie.) — W. Paw (Reflect. on Peace and the Seaſons 1789. 4.) — Ungen. Reflection, in four Canto's 1790. 4. Proſe wechſelt mit Verſen darin ab, und beyde ſind unverſtändlich und holpricht.) T. Wilkinſon (An Appeal to England on behalf of the abuſed Africans 1790. 4.) — S. White (The Theatre, Dubl. 1790. 4.) — D. Deacon (The vanity of ambitious expectation, das beſte in ſ. Poems 1790. 4.) — T. Smith (Seine Original Miſcell. Poems 1790. 8. ſind, im Ganzen, in Youngs Tone geſchrieben, ſtehen aber an poetiſchem Werthe den Gedichten des letztern weit nach.) — T. May (Seine Poems on various ſubjects 1792. 8. enthalten ſehr fromme, aber nicht eben ſehr dichteriſche Meditations, Contemplations, Soliloquies u. d. m.) — Ungen. (The Teſt of England . . . in ſix books, 1791. 8. Eine Abhandl. in Reimen.) — Ungen. (Whiſt a Poem in twelve Canto's 1791. 8. Ungeachtet mehrerer eingeſtreuten, glücklichen Digreſſionen, doch ein wenig langweilig.) — Ungen. (Poetical Eſſays on . . . the principal Errors and corruption of man, the excellency of reaſon and of virtue, the freedom of the human ſoul u. ſ. w. 1791. 8. Weder als Philoſophie, noch Poeſie, von Werthe.) — Ungen. (The pleaſures of Memory 1792. 4.) — Ungen. (Amoretta, or the falſe ſtep recovered, a moral Poem, 1792. 8. Der Zweck des Verf. iſt das Beſte bey dieſem Gedichte.) — Ungen. (Humility 1792. 8.) — Ungen. (The Invitation or Urbanity 1792. 8.) — Ungen. (Poetic. Eſſais 1792. 8. enthalten mehrere, gut verſificirte, Gedichte über moral. und ſo gar metaphyſiſche

phyſiſche Gegenſtände.) — — Sammlungen; The poetical Library being a Collection of the beſt modern Engliſh Poems, chiefly didactic and deſcriptive, Leipz. 1786. 1787. 8. 2 B. — —

Lehrgedichte in deutſcher Sprache: Von den Gedichten der Minneſänger gehören hierher: König Tyro von Schotten, der Winsbecke und die Winsbeckinn, zuerſt von Melch. H. Goldaſt in ſ. Paraenet. antiq. Germanor. . . . Lind. 1604. 4. und darauf im 2ten Th. des Schilterſchen Theſaurus, S. 51. ſo wie im 2ten Th. der Samml. von Minneſingern, Zür. 1759. 4. S. 251, und das zweyte, mit Bemerkungen über die Sprache, im 2ten Bde. des Bragur S. 223 u. f. herausgegeben. Auch findet ſich, im 1ten Bd. eben dieſes Werkes, S. 223. eine Ueberſ. des erſtern. Das Alter dieſer Gedichte ſoll in den Ausgang des 12ten Jahrh. fallen; und über den Verf. derſelben ſ. Bragur, Bd. 2. S. 226 u. f.) — In der vorhin angeführten Züricher Sammlung der Minneſinger finden ſich, Th. 1. S. 163. moraliſche Stanzen von Walther von Mezze. Ein anderes, von ihm verfertigtes ähnliches Gedicht in franzöſiſcher Sprache führt den Titel, Mappemonde (S. Andr. du Chesne Scripr. Rer. Franc.) — Meiſter Gottfried von Strasburg (In der gedachten Züricher Sammlung, Th. 2. S. 183. finden ſich 28 Strophen moraliſchen Innhaltes von ihm. S. übrigens J. H. Prof de Poet. Alſat. erot. S. 15 u. f.) — Meiſter Conrad von Würzburg (In eben jener Samml. iſt Th. 2. S. 203 ein Gedicht moraliſchen Innhaltes zu finden. Ein größeres findet ſich handſchriftlich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 48.) — Tomaſin de Jerklere, oder von Clär (Sein, unter dem Titel, Wälſcher Gaſt geſchriebenes, moraliſches Gedicht, findet ſich handſchriftl. zu Gotha und zu Ulm, und iſt, der Vorrede zu Folge ums J. 1216 abgefaßt. S. übrigens S. M. Gerberti It. Alt. S. 192. Jac. Pütterich von Reicherzhauſen, S. 15.) — Der Schynnenberger (Elf kurze, moraliſche und theologiſche Gedichte, finden ſich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 27.) — Meiſter Rumelant von Schwaben (Schrieb in der letzten Hälfte des 13ten Jahrh. ein moraliſch ſatir. Gedicht, wovon 79 Strophen ſich in der Jenaiſchen Samml. erhalten haben. S. Wiedeburgs Nachr. S. 37.) — Meiſter Freydank (Hanemann's Auszuge aus Spangenbergs Buch über die Meiſterſänger zu Folge, lebte er im Anfange des 13ten Jahrhundertes; und ſo viel iſt gewiß, daß er in mehrern Dichtern aus den letzten Vierteln dieſes Jahrhundertes angeführt iſt. Sein hinterlaſſenes Gedicht führt den Titel, Beſcheidenheit, und liegt handſchriftlich zu Strasburg, Gotha, Bremen, Hamburg, Görlitz, u. a. O. m. Umgeändert gab ihn Seb. Brand ſ. l. 1508. 4. Augsb. 1513. 4. und mit noch andern Veränderungen iſt er Worms 1538. f. mit Holzſ. ſo wie noch zu Frft. a. M. 1567. 8. und Magd. 1583. 8. gedruckt. Nach einer ältern Handſchrift findet er ſich im 2ten Bde. der Samml. deutſcher Gedichte aus dem XII. XIII und XIV Jahrh. Berl. 1784 u. f. 4. und nach einer Handſchrift aus dem 14ten Jahrh. wird ihn Wolfg. Panzer zu Nürnberg herausgeben. (S. Bragur, Bd. 2. S. 447.) Daß der, von J. Scherz, in ſ. Specim. Philoſ. mor. Germ. Argent. 1704 u. f. 4. gedachte Gnomologus nichts anders, als dieſer Freydank ſey, hat J. J. Eſchenburg, im 2ten Bde. des Bragur, S. 407. gezeigt. Zu den Erläuterungsſchriften gehören: Der Aufſatz von J. J. Bodmer Ueber die Poeſie des 16ten Jahrh. im 8ten St. S. 16. der Samml. Crit. Poet. und anderer geiſtvoller Schriften; und Ein Aufſatz, im 3ten Bd. der Leſſingſchen Beytr. zur Geſch. und Litterat. N. XXVI. von J. J. Eſchenburg. S. auch Hummels Neue Bibl. von ſeltenen und ſehr ſeltenen Büchern, Bd. 2. S. 195. vergl. mit dem deutſchen Muſ. v. J. 1783. Bd. 2. S. 318.) — Hugo von Trimberg (1260. 1300. Der Renner, verſtümmelt gedruckt, Frft. 1549. f. In Handſchrift zu Leipzig (zwey-

(zweymahl) zu Tübingen, Heilbronn und Wolfenbüttel. Nachrichten von dem Buche und s. Verfasser u. d. m. giebt D. G. Morhof in s. Unterr. von der deutschen Sprache, S. 320. Ausg. v. 1718. Gottsched in dem Program De rarior. Bibl. Paulinae Codic. Lipſ. 1746. 4. und G. W. Oetter in der Comment. de quibusdam Poetis med. aevi Teuton. inprimis de Hugone Trienberga . . . Erl. 1747. 4. vergl. mit dem 1ten Bd. N. 30. von dessen Samml. versch. Nachrichten aus allen Theilen der histor. Wissensch. Erl. 1747-1749. 8. 2 B. C. F. Flögel, im 3ten Bde. S. 11. f. Gesch. der komischen Litteratur u. a. m.) — Ein altes Meiſtergeſangbuch aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, zu Jena befindlich enthält vielerley moralische Gedichte, von welchen Wiedeburg in s. Nachr. S. 7 sagt: „aus den moralischen Gedichten können unsre heutigen Dichter noch vieles lernen. Es ist wohl fast keine Tugend, die nicht hier ihr Lob erhalten, und kein Laster, das nicht mit den häßlichsten Farben abgemahlt wär.“ Auch findet sich ebend. eine gereimte Uebers. des Spiegels der Menschen Seligkeit. — Reinold von der Lippe (Sechs erbauliche Gedichte von ihm, in eben dieser Sammlung zu Jena.) — Ein ungenannter Benedictiner zu Mölk hat allerhand moralische Gedichte geschrieben, aus welchen Pez in s. Glossario verschiedene Stellen anführet. — Joh. Vintler (1411. Das Buch der Tugend. Augsb. (1486.) f. in oberdeutschen Reimen. S. Pütterich von Reicherzhausen, S. 34 u. f.) — In diesen Zeitpunct, und vielleicht in einen noch etwas frühern, gehören die, „Gar hübsche „Priamel, die nit fast geystlich vnd auch „nit schamper seind sunder nutzlich vnnd „gut kurtzweylich zehoren sind,“ im 5ten Bde. S. 183 u. f. der Leßingschen Beyträge zur Gesch. und Litteratur, und im 10ten Bde. S. 332 des Beaugr. S. übrigens den teutschen Merkur v. J. 1782. Mon. August. — Ungen. (Wem der gepriesene weise nutz sey, und wie er gerecht oder falschlich gemacht sey, Bamberg (1493) und im 3ten Quartal des 1ten Jahrganges S. 69 von der dresdner Quartalschrift abgedruckt.) — Ungen. (Die Leer, so dem Kaiser Maximilian in seiner ersten Jugent gemacht, vnnd durch einen erfarnen trefflichen Mann seiner Kriegsräth im zugestellt ist, bey der deutschen Uebers. der Schelsten des Frontini und Onosander, Maynz 1537. f. und im deutschen Mus. vom J. 1779. Bd. 1. S. 267.) — Hans Sachs (Von seinen vielen moralischen Reimereyen mögen wenigstens einige hier stehen, als: Das Manns Lob, darinnen fast alle gute Tugend vnd Sitten eines ehrlichen Mannes begriffen vnd fürgebildet sind . . geschr. im J. 1529. Nürnb. 1563. 4. Calumnia, oder Nachreden das grewliche Laster, im 1ten Bd. s. W. der Nürnb. Ausgabe, geschr. im J. 1531. Neuer Spruch von dem Geld, was Nutz und Schadens daraus entsteht, Nürnb. 1539. 4. Die, von ihm handelnden Schriften sind bey dem Art. Fabel, S. 196. b. angezeigt.) — Rud. Meyer († 1638. Diesem, aus J. C. Füßli Gesch. und Abbild. der besten Mahler in der Schweiz, Bd. 1. S. 93 genug bekannten Künstler wird in J. F. Kochs Compend. der deutschen Litterat. S. 185 der „Sterbensspiegel, d. i. Sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter, oder Rud. M. Todten-Tanz, ergänzt und herausg. durch Conr. Meyern, Mahl. Zür. 1650. 4. mit 60 Kpfrn.“ zugeschrieben; aber, ob er mehr als die Zeichnungen dazu gemacht, ist noch wohl nicht entschieden.) — Martin Opitz († 1639. Seine moralischen Gedichte, obgleich mehr beschreibend, als lehrend, sind vielleicht der bessere Theil derselben, als 1) Vesuvius von der Ursache des Feuerspeiens, welches im 2ten der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 4ten Th. zergliedert ist. 2) Vielgut, oder von dem höchsten Gute. 3) Zlatna, oder von der Gemüthsruhe. 4) Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Krieges, in vier Büchern. Seine Gedichte gab, gesammelt, J. W. Zinkgräf, mit andern Gedichten von Hamilton,

milton, Kirchner, Venator, u. a. m. Strasb. 1624. 4. heraus. Hierauf erschienen sie, Breslau 1628 und 1637. vollst. Ausl. 1644. 12. 3 Bd. Bresl. 1690. 8. 3 Th. Durch Triller, verstümmelt, Frankf. 1746. 8. 4 Bd. durch Bodmer und Breitinger, Z. 1745. 8. aber nur der erste Theil. Nachrichten von ihm liefern, Chr. Coleri Laudatio . . . Lipſ. 1668. 4. Casp. Gottl. Lindners Nachricht von Mart. Opitzens . . . Leben, Tode und Schriften, Hirschb. 1740. und 1741. 8. 2 Bd. Leonh. Meisters Charakteristik deutscher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 145 u. f. Auch finden sich noch Nachrichten in dem 24ten St. von Gottscheds Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, so wie bey Zacharids auserlesenen Stücken aus den besten deutschen Dichtern, u. a. m.) — Andreas Scultetus († 1648. Osterliche Triumphposaune, Bresl. 1641. 4. Neu herausgegeben von G. E. Lessing, Braunschweig 1771. 8. mit noch einigen kleinern, unbedeutenden Gedichten, zu welchen Joh. Gottl. Jachmann eine besondere Nachlese, Bresl. 1774. 8. und H. Klose, in den neuen Litter. Unterhaltungen, ebend. 1774 u. f. Beytrage drucken ließ.) — Nic. v. Bostel († 1707. Seine poetischen Nebenwerke, Hamb. 1708. 8. enthalten auch einige Moralische Gedichte, worunter einige in der Niedersächsischen Mundart geschrieben sind.) — Barth. Feind († 1721. In s. Gedichten, Stade 1708. 8. finden sich 1) die fürnehmsten Weltweisen, 2) die Fortpflanzung der menschlichen Seele, 3) die Unsterblichkeit der menschlichen Seele.) — Heinr. Brockes († 1747. Sein irrdisches Vergnügen in Gott, Hamb. 1724 u. f. 8. 9 Th. 1770. 8. 5 Th. Ausz. 1738. 8. enthält eben so viel Moral als Beschreibung. Nachr. von dem Verf. giebt S. Mursinna, im 1ten Bd. s. Biogr. Selecta; S. G. W. Götte in s. Gelehrten Europa, Th. 1. S. 8. Th. 3. S. 742; Meister, in s. Characteristik deutscher Dichter, Th. 1. S. 276. Th. 2. S. 15.) — G. J. Zell (Erweckte Nachfolge zum irrdischen Vergnügen in Gott, bestehend in physikal. und moralischen Gedichten, Hamb. 1735. 8.) — Dan. Willh. Triller (Poet. Betrachtungen über verschiedene, aus der Natur und Sittenlehre hergenommene Materien, Hamb. 1725. 1750. 8. 6 Th. Belehrung, wie es anzufangen, ein hohes Alter zu erlangen, Witt. 1778. 8.) — Christn. Friedr. Zernitz († 1744. 1) Vernünftige Gedanken von der Natur und Kunst in Schäfergedichten. 2) Der Mensch in Absicht auf die Selbsterkenntniß. 3) Philosophische Gedanken über die göttliche Weisheit bey dem Sterben der Menschen. 4) Fehler einiger Rechtsgelehrten. 5) Gedanken von den Endzwecken der Welt, gesammelt unter dem Titel: Versuch in moralischen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Prosaisch, obgleich nicht ohne Nachdruck.) — Jac. Im. Pyra († 1744. S. den Art. Allegorie, S. 94. b.) — Christl. Mylius († 1754. Ueber die Bewohner der Kometen, ursprünglich in den Belustigungen, und nachher in seinen Schriften, Berl. 1754. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. 1) Der Weise, 1741. 4. 2) Die Glückseligkeit, 1743. 4. 3) Schreiben an einen Freund, 1747. 4. 4) Die Freundschaft, 1748. 4. Sämmtlich in den moralischen Gedichten, H. 1750. 8. 5) Horaz, 1751. verbunden, mit den übrigen, in der 2ten Ausl. der moralischen Gedichte, Hamburg 1752. 8. Werke 1756. 8. 1757. kl. 8. 3 Th. deren ersten Theil jene einnehmen. Sehr viel, obgleich mit Mühe erworbene Leichtigkeit und eine sorgfältig bearbeitete, und in den neuern Zeiten so selten gewordene wohllautende Versification zeichnen ihn vorzüglich aus. Sein Leben findet sich im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biographie der Dichter, und in L. Meisters Charakteristik deutscher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 336.) — Joh. Elias Schlegel († 1749. 1) Beweis, daß einem Dichter die Mathematik nützlich sey. 2) Ueber die Verschiedenheit der menschlichen Begriffe. 3) Ueber die Liebe des Vaterlandes; zuerst gedruckt in den Belustigungen und den Beyträgen, gesammelt im 4ten Th. s. W. Koppenh. 1765. 8.) —

Joh.

Joh. Ad. Schlegel (Der Unzufriedene, ein episches Lehrged. in acht Geſ. geſchr. im J. 1745. gedr. in den Brem. Beytr. und im 2ten Bd. S. 95. der Ged. des Verf. Hanov. 1789. 8.) — Chriſtoph Joſ. Sucro († 1756. 1) Verſuch vom Menſchen, wovon der 2ſte der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. 2) Furcht und Hofnung. 3) Der Stoiker. 4) Die Gemüthsruhe. 5) Die Wiſſenſchaften, ſämmtl. Halle 1747. 8. und in ſeinen kleinern Scheiften, herausgegeben von Gottl. Chriſtph. Harles, Koburg 1769. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 321.) — Joh. Friedr. von Cronegk († 1758. 1) Einſamkeiten, 6 Geſänge. 2) Einſamkeiten, 2 Geſ. in reimfr. Verſen; in das Franzöſiſche überſetzt, in Hrn. Hubers Choix de poeſies allem. in Roques Nouveaux recueil pour le cœur et l'eſprit, und unter dem Titel: L'Young allemand 1772. 3) An ſich ſelbſt. 4) Einladung aufs Land. 5) Das Stadtleben. 6) Gewohnheit und Natur. 7) An Uz, von der Moralität der Poeſie. 8) An K. von der Zufriedenheit. 9) Das Glück der Thoren. Sämmtlich in ſeinen Werken, Ansp. 1765. 8. 2 Bd. Sein Leben findet ſich in C. H. Schmids Biographie der Dichter, und in deſſen Nekrolog, S. 332. Neue, tiefe, erhabene Gedanken über die verſchiedenen, von ihm beſungenen Gegenſtände darf man nicht erwarten, aber doch immer gute; und, wenn gleich nicht vollkommene, doch immer männliche, und edle Darſtellung.) — Joh. Joſ. Sucro († 1760. 1) Ueber die beſte Welt, 1746. 2) Ueber die vergnügte Einſamkeit. 3) Ueber den moraliſchen Nutzen der Poeſie. Gottſchediſche Verſe.) — Nic. Dietr. Chieſelle († 1765. In ſ. Ged. Beſchw. 1767. 8. finden ſich, S. 3 u. f. verſchiedene Moral. Gedichte, und ſ. Leben im Nekrolog S. 425.) — Chr. Fürchteg. Gellert († 1769. 1) Der Menſchenfreund. 2) Der Stolze. 3) Rechter Gebrauch des Reichthums und der Ehre. 4) Der Chriſt. 5) Der Ruhm. 6) Die Freundſchaft, zuerſt bey ſ. Fabeln und Erz. Leipz. 1746. gedr. Da Gellert mehr die vorgetragnen Wahrheiten empfehlen, als ſie dichteriſch anſchaulich machen, mehr Moraliſt, als eigentlicher Dichter ſeyn wollte: ſo gewähren dieſe Gedichte höchſtens allgemeinen Unterricht. S. übrigens den Art. Fabel, S. 197 u. f.) — J. M. v. Loen (Moraliſche Ged. herausgeg. von Naumann, Frkf. und Leipz. 1751. 8.) — Montanus zu Hinterbergen (Phyſikal. und Moraliſche Gedichte . . . Riga 1751. 8.) — Gottfr. Ephr. Scheibel (Hiſtor. und phyſikaliſches Gedicht, die Witterungen, Bresl. 1752. 8.) — Joh. Fdr. Camerer (Gedicht von der Heucheley, Gött. 1751. 8.) — Gottfr. Schreckendorf (Verſuch in moral. Gedichten, Dresden 1752. 8.) — Magdal. Sibil. Riegerinn (Geiſtl. und moraliſche Gedichte, Carlsr. 1754. 8.) — Friedr. Carl Caſ. v. Creutz († 1770. 1) Die Gräber, 6 Geſ. 1760. 2) Verſuch vom Menſchen, 2 Bücher. 3) Lucreziſche Gedanken. Nach einigen frühern Drucken, in ſeinen Werken, Frankf. 1769 8. Der Verf. ſcheint nicht ſo ganz Meiſter ſeiner Ideen geweſen zu ſeyn, daß er ſie immer beſtimmt, und in der richtigſten Verbindung mit einander, zu geſchweigen dichteriſch wahr, hätte darſtellen können. Eine auf ihn Feſt. 1772. gedruckte Lobrede enthält etwas von ſeinem Leben, das ſich auch ausführlicher im Nekrolog, S. 463 findet.) — Dän. Schiebler († 1770. Poetik des Herzens, im 2ten Bd. der Unterhaltungen, und dann in ſeinen von Hrn. Eſchenburg herausgegebenen Werken, Hamb. 1773. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 532.) — Joh. Friedr. Loewen († 1771. 1) Mittel ſein Glück zu machen. 2) Der Schein betrügt. 3) Die Religion des Herzens. 4) Gott iſt die Liebe. 5) Der Genuß des Lebens. 6) Glück und Ruhe. 7) Der Adel. 8) Sittenſprüche. 9) An Tartüffe. 10) Der Bittewerber, Hamb. 1758. 8. Und mit den übrigen, in ſeinen Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. Das letztere Gedicht hat einige leidliche Stellen. Das Leben des Dichters findet

sch in der Theaterchronik, und im Nekrolog, S. 55.) — Albr. v. Haller († 1777. 1) Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben, 1729. 2) Die Falschheit menschlicher Tugenden, 1730. 3) Ueber den Ursprung des Uebels, 3 Bücher, 1734. von welchem der 22te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 4ten Th. der neuen Ausgabe handelt. Die erste Ausgabe seiner Werke ist vom J. 1732. die letzte vom J. 1777. und die ächten sind zu Bern und Göttingen gemacht. In das Französische sind seine Werke durch Bern. Tscharner übersetzt, und zu Zürich 1759. Paris 1775. 8. gedruckt; in das Italienische 1769. Eine Vertheidigung der schweizerischen Muse D. Alb. Hirschvogel schrieb Breitinger, Zür. 1744. 8. Sein Leben, oder doch Nachrichten von ihm, liefert, unter mehrern, H. Heyne's Elogium H. Gott. 1778. 8. Ein Aufsatz von J. G. Zimmermann, im deutschen Museum, vom J. 1778. Der Musenalmanach vom J. 1779. S. 18. L. Meisters Charakteristik der deutschen Dichter, Zür. 1785. 8. S. 315. Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 698. Tscharners Vorrede, Bern 1778. 8. u. a. m.) — Ludw. Fdr. Lenz († 1780. Ueber die Liebe, 2 Gesänge, Altenb. 1743. 4.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. 1) Ueber die Religion. 2) Ueber die menschliche Glückseligkeit. 3) Ueber die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders der Poesie und Musik, nur Bruchstücke, in seinen kleinen Schriften, Berl. 1753-1756. 12. 6 Th. und in seinen vermischten Schriften. Meines Bedünkens gehört auch sein Nathan der Weise, 1779. dieses erhabenste aller Lehrgedichte, hieher. Das Leben des Verf. ist in Ehr. H. Schmids Nekrolog, S. 747. und im 4ten Bd. S. 339. von L. Meisters Charakteristik d. d. D. erzählt. Auch hat C. G. Schütz, Halle 1782 eine Vorlesung über ihn drucken lassen, und in der zweyten Samml. von J. G. Herders Zerstreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet sich, S. 377. ein Aufs. über ihn.) — Joh. Jac. Bodmer († 1783. Charaktere deutscher Dichter, in seinen Lobgedichten und Elegieen, Zürich 1747. 8. und in seinen Gedichten in gereimten Versen, Zür. 1754. 8.) — Magnus Gottfr. Lichtwer († 1783. Recht der Vernunft, L. 1758. 4. In das Französische übersetzt 1777. Schon die Wahl eines solchen Stoffes scheint unglücklich; die Ausführung ist es wirklich. Das Leben des Verf. wird in Hrn. Schmids Biographie der Dichter im Nekrolog, S. 872. In L. Meisters Characteristik d. d. Dichter, Th. 2. S. 250 im Jour. von und für Deutschland, in Weidlichs Biogr. Nachr. erzählt, und ist von Frd. W. Eichholz, Halberst. 1784. 8. besonders geschrieben.) — Joh. Andr. Cramer († 1788. Ueber die Wünsche des Menschen, in den bremischen Beyträgen; französ. in der Choix varié, gut versificirt. Auch findet sich noch im 4ten St. s. Hinterlassenen Gedichte, Alt. 1791. 8. (die zu dem ungereimten Produkte Meseggab gehören) ein hieher gehöriges Gedicht, der Mensch, in fünffüßigen reimlosen Jamben, ein Fragm. in viel Ges. wodurch sein Ruhm wohl nicht vergrößert werden wird.) — Bern. Tscharner (Die Wässerung der Aecker, Zür. 1754. 8. Französ. durch ihn selbst, in Hrn. Hubers Choix. Reime.) — Abr. Gotth. Kästner (1) Ueber den Streit zwischen Vernunft und Aberglauben. 2) Vom Kometen. 3) Von vernünftigen Rechtsgelehrten. 4) Ueber einige Pflichten der Dichter. 5) Ueber die Reime. 6) Ueber die Pflicht der Dichter, allen Lesern deutlich zu seyn; in seinen vermischten Schriften, Alt. 1752. 1774. 8. 2 Th.) — Mart. Wieland (1) Die Natur der Dinge, oder die vollkommene Welt, Halle 1752. 8. Sehr verbessert in den poetischen Schriften, Zür. 1770. 8. 3 Th. 2) Anti-Ovid, 2 Ges. 1752. und verbessert in der vorhin angeführten Auflage. 3) Musarion, oder die Philosophie der Grazien, in drey Büchern, Leipz. 1768. 8. 1770. 8. und verändert im ersten Bd. der Gedichte, Leipz. 1783. kl. 8. Frisch. von Rothe, Lauf. 1768. 8. Von einem Ungen. Par. 1769. 8.

Ital. 1790. 8. Meines Bedünkens das intereſſanteſte aller bis jetzt geſchriebenen Lehrgedichte. 4) Endymion, ein Fragment in dem Göttingiſchen Muſenalmanach vom J. 1773.) — Joh. Phil. Lor. Withof († 1789. 1) Betrachtungen über die eiteln Bemühungen nach zeitlicher Glückſeligkeit, in den Gedichten, Brem. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die moraliſchen Ketzer, Duisb. 1760. 4. 2) Das Weſentliche in der Redlichkeit, in den Ged. Br. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die Redlichkeit, Halberſt. 1770. 8. 3) Ueber die Ehre in den Wiſſenſchaften, ebend. 4) Der mediciniſche Patriot, in den Aufmunterungen in moraliſchen Gedichten, Dortmund 1755. 8. 5) Ueber die ſinnlichen Ergötzungen, in ſieben Verſuchen, ebend. wovon der 24te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. u. A. handelt. 6) Sokrates, oder von der Schönheit, ebend. Sämmtlich in ſeinen Gedichten, Leipz. 1782. 1783. 8. 2 Bd. Zuſammengedrängte, und ſtark ausgedrückte Ideen machen ſeine Lectüre, eben ſo intereſſant, als hin und wieder harte und proſaiſche Darſtellung, und geſuchter Ausdruck, ſie unangenehm machen. Sein Leben iſt im 1ten Th. S. 250 von L. Meiſters Characteriſtik erzählt.) — Joh. Jac. Duſch († 1) Die Wiſſenſchaften, in neun Büchern, Gött. 1752. 8. In den verm. Werken, Jena 1754. 8. Sehr verbeſſert und verändert, im 1ten Theil der poet. Werke, Alt. 1765. 8. 2) Von der Zuverläſſigkeit der Vernunft in den drey Gedichten, Alt. 1756. 4. und im 1ten Th. d. W. Franzöſ. in Hrn. Hubers Choix. 3) Von den Schwächen der Vernunft in den üppigen Erfindungen, ebend. 4) Von den Schwächen der Vernunft in unnützen Speculationen, in Form eines Geſpräches, ebend. 5) Die Glückſeligkeit der Tugendhaften, Alt. 1763. 8. 6) Rede von den Belohnungen guter Regenten, Alt. 1769. 4. 7) Die Sympathie, Alt. 1774. 4. 8) Fragmente eines Gedichtes vom Landbaue, im 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Auflage. Auch gehört, im Ganzen, ſein Tempel der Liebe 1755. 8. der, unter dem Titel, Aedon und Themire, den 3ten Th. ſ. Poet. W. ausmacht, mehr hieher, als zu den Heldengedichten.) — Joh. Pet. Uz (Verſuch über die Kunſt ſtets fröhlich zu ſeyn, Leipz. 1760. 8. vier Geſ. im 3ten Th. der Werke, Leipz. 1768. 8. Franzöſ. in Hubers Choix, und in dem Choix varié de poeſies philoſophiques.) — Juſt. Friedr. Krdm. Fabrizius (1) Damon, von der wahren Größe des Geiſtes, 2 Geſ. im 2ten Th. der Anthologie der Deutſchen, und in des Verf. vermiſchten Gedichten, Halle 1754. 1763. 8. 2 Th. 2) Vom Glücke des Menſchen durch die wahre Religion, ebend. 3) Von der Zulaſſung des Falles, ebend. 4) Moral. Lehrgedichte über den Frieden, Magdeb. 1762. 8. Hin und wieder ein guter und erträglich gut ausgedruckter Gedanke.) — J. E. Scheffner (In ſeinen freundſchaftlichen Poeſien eines Soldaten, Berl. 1764. 8. finden ſich 1) Verſuch über die Sittlichkeit und Empfindung. 2) Ueber die platoniſche Liebe. 3) Ueber die Ruhe. 4) Ueber die Unzufriedenheit. 5) Ueber die Kunſt, ſtets fröhlich zu ſeyn. 6) Ueber die Seele und ihre Unſterblichkeit. 7) Ueber das Landleben. 8) Ueber die Quellen des Vergnügens; im Ganzen leichter und natürlicher Ausdruck.) — Chrſtn. Gottl. Steinberg (Ueber die Gottheit und Religion, ein Verſuch, Bresl. 1763 und 1773. 8.) — C. F. W. (Meine Geſinnungen, ein Lehrged. Berl. 1768. 8.) — Ungenannter (Das Glück der Liebe, Braunſchw. 1769. 8. 3 Geſänge. — Frd. Wilh. Müller (Milon und Theron, Mannh. 1769. 8.) — Joh. Mich. Reinhold Lenz (Die Landplagen, in ſechs Büchern, Königsb. 1770. 8. Gut gemeynt, aber ſchlecht ausgeführet.) — E. L. M. K. (Die Leidenſchaften, Han. 1770. 8.) — Rud. Wilh. Jobel (In ſ. Aufſ. aus der Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Greifsw. 1770. 8. finden ſich S. 275 u. f. auch einige ſchwache moraliſche Gedichte.) — G. Ad. Amman (Die

(Die Vorsehung, Augsb. 1771. 8.) — J. G. L. X. (Die Samml. einiger Gedichte, Bayr. 1773. 8. enthält auch einige moral. Gedichte.) — Von den Neuen Metrischen Gedichten, Schw. 1773. 8. führt eines den Titel: Empfehlung der Vaterlandsgeschichte an deutsche Biedermänner. — J. Friedr. Schuch (Die Gütigkeit Gottes, Erf. 1773. 8.) — J. G. Pfranger (Die Vorsehung. Hildburgsh. 1773. 8.) — F. W. Gleim (Halladat, oder das rothe Buch, Hamb. 1774. 4. 2 Th. Ein 3ter Th. f. l. et a. 8.) — G. M. v. Weisenhahn (Der Fels, Wien 1774. 8.) — Ad. Heinr. Heydenreich (Das Grab, in vier Ges. Lpz. 1775. 8.) — Chrstph. Wormberg (Moral. Schilderungen der Jahrszeiten, Wien 1775. 8.) — Ungen. (Didactisches Gedicht über Gebrauch, Gesetz und Billigkeit f. l. 1777. 4. nicht ganz schlecht.) — Math. Eberh. Krüger (Verdienst bleibt nicht unbelohnt. Jena 1777. 8.) — Ungen. (Ebazylisma, ein Blick ins Vaterland der Seelen, 2 Ges. Leipz. 1778. 8.) — K. Frdr. Menden (Lehrgedichte und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Jos. Chr. Blum (Ueber die Moralität der Poesie, im D. Museum, v. J. 1778. Mon. Nov. Anfang eines Jachtgedichtes, ebend. Mon. Aug. 1779.) — Aug. Hennings (Olaides . . . Kopenh. 1779. 8.) — Karl Jul. Friedrich (Situationen, oder Versuche in philosophischen Gedichten, Leipz. 1782. 8. Verb. Wien 1786. 8.) — J. B. Alxinger (In s. Poet. Schriften, Leipz. 1782. 8. Klagenf. 1788. 8. 2 Bde. finden sich mehrere gute Lehrgedichte.) — Overbeck (Lehrgedichte und Lied. Lindau 1786. 8.) — M. C. P. Conz (Moses Mendelssohn der Weise und der Mensch, ein lyrisch-didactisches Gedicht in vier Ges. Stuttg. 1787. 8.) — — Auch finden sich mehrere, hieher gehörige Gedichte, in C. A. Clodius Versuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767 u. f. 8. Vier Stücke, und in s. Vermischten Schriften, ebend. 1780. 8. 4 Th. — In den Ged. von dem Ueberf. des treuen Schäfers, Mit. 1773. 8. — In dem Leipziger Taschenbuch für Dichter, als die Wanderungen der Musen von Meißner, u. a. m. — Auch haben wir noch ein Gedicht dieser Art, in Prosa, Der Landbau . . von C. G. Rößig, Bayr. 1779. 8. — —

Zu dieser Gattung von Gedichten gehören, im Ganzen, die poetischen Episteln, obgleich ein großer Theil derselben nicht gerade lehrend ist. Anweisungen dazu sind sehr wenige und sehr wenig hinlängliche vorhanden. Von den französischen Theoretikern sagt Batteux, Th. 3. S. 226 der Kaml. Uebers. 4te Aufl. und Marmontel, in s. Poetik, Bd. 2. S. 528. Ausg. v. 1763. etwas davon. Unter den Engländern, Addison, im 62sten Bl. des Zuschauers, und Newberry im 12ten Kap. s. Art of Poetry, Bd. 1. S. 116. Ausg. v. 1762. Unter den Deutschen, Gottsched, im 5ten Kap. des 2ten Th. s. Dichtkunst; J. J. Eschenburg, in seinem Entwurf einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 136. der Ausg. von 1789. Auch finden sich in der Vorr. zu J. U. Eberts Episteln, Hamb. 1789. 8. S. LIV u. f. verschiedene einsichtsvolle Bemerkungen. Geschrieben haben deren, bey den Römern: Q. Horatius Flac. (Zwey Bücher; übersetzt in das Italienische mit den sämmtl. W. des Horaz, von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. Von Franc. Soegianelli, Ven. 1737. 8. Von Bertola, Sienna 1781 und 1782. 8. 2 Bände. Einzeln, von Lud. Dolce mit einem Disc. und nebst den Sat. Ven. 1553. 8. in reimfr. Versen; von Stef. Pallavicini, in s. Opere, Leipz. 1736. 8. Ven. 1744. 8. 4 B. In das Französische; Mit den sämmtl. Werken des Horaz, in Versen, von Luc de la Porte 1584. 12. 2 B. Von Hubert und Ant. d'Agneaux 1588. 8. und von verschiedenen, herausg. von Bruzen de la Martiniere, Amst. 1727. 12. 2 Bd. In Prosa, von Binet 1633. 12. Von Mich. de Marolles 1652. 8. 2 B. Von Allay de Martignac 1678. 12. 2 B. Von Jer. Tarteron 1695. 12. 1713. 12. 2 B. Von Andr. Dacier

1681-1689. 12. 10 B. 1735. 12. 8 Bde. Von R. Et. Sanadon 1728. 4. 2 Bd. 1756. 12. 2 B. Von Ch. Batteux, auslassend, 1750. 8. 2 B. Von dem Abt Salmon 1752. 12. 2 B. Von Binet 1783. 12. 2 B. Einzeln, von Frc. de Maucroix, nebst den Sat. in s. Oeuvr. posth. Par. 1726. 12. In das Englische: Von Th. Drant, nebst den Sat. 1567. 4. Von Rich. Fanshaw 1652. 8. Von Broome 1660. 8. Von Th. Creech 1684. 8. mit den übrigen Werken des Horaz; von Dunster 1712. 8. nebst den Satiren; von Oldisworth 1737. 12. von Phil. Francis 1743. 8. 4 B. 1778. 12. 4 B. mit den übrigen W. des Horaz; von Watson 1750. 12. 2 B. eben so. Von Stirling 1752-1753. 12. 2 B. eben so; von Chr. Smart 1767. 12. 2 B. 1780. 12. 2 B. eben so; von J. Duncombe 1758-1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. eben so; von J. Gray, nebst den Oden 1778. 8. In das Deutsche, mit den sämmtl. Werken des H. von Rothe, Bas. 1671. 8. Von Grdschuf, Cassel 1749. 8. 2 B. Von * * Anspach 1773-1776. 8. 3 Bde. Einzeln von M. Wieland, Dessau 1782. 8.) — Mag. Ausonius († 394. Unter seinen Gedichten finden sich 25 nachlässig, wie Alles von ihm, geschriebene Briefe.) — — Von Neuern, in lateinischer Sprache: Hier. Fracastor († 1548. Seine Gedichte, in s. Werken. Ven. 1555. 4. Par. 1739. 4. 2 Bd. und auch einzeln, Par. 1718. 8. gedruckt, bestehen fast gänzlich aus Briefen. — — Von Italienern: Sie scheinen erst, in neuern Zeiten, auf diese Form der Einkleidung, und vielleicht durch das Beyspiel der neuern Völker gebracht worden zu seyn; wenigstens sind mir von ältern Dichtern keine eigentlichen Episteln bekannt; die, von Ant. Beccadelli, Lor. Crasso, u. a. m. gehören zu den Heroiden (s. diesen Artikel). Der erste, mir bekannte Dichter, welcher eigentliche Briefe geschrieben, ist, Frcs. Algarotti († 1764. In seinen verschiedentlich gedruckten Werken, als Livorno 1763. 8. 8 Bde. Cremona 1778. 8. 7 Bde. finden sich verschiedene in reimfr. Versen, welche, einzeln, Ven. 1759. 12. erschienen.) — Carlo Innoc. Frugoni († 1768. Eben dergleichen in s. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bde.) — Piet. Chiari (L'uomo, Lett. filos. in versi martelliani, Ven. 1758. 8.) — Adelasio Anascalio (Ein arkadischer Nahme. Saggio di Lettere piac. crit. morali, in versi martelliani, Ven. 1759. 8.) — Giov. Giuf. Colpani (Poemetti e Pistole, Fir. 1769. 8.) — Hipp. Piedemonti (Versi, unter dem Nahmen von Polidete Melpomenio, Bassano 1784. 8. Sie enthalten der Episteln achte, die alle schön geschrieben sind.) — Giov. Coureil (Epist. sopra i Poeti.) — Gir. Pompei (Der 5te Th. s. Opere, Ver. 1791. 8. enthält deren verschiedene.) — — In spanischer Sprache: Juan de Boscan (In s. Obras, Mad. 1554. 4.) — Andres Rey de Artieda (Disc. Epistolas . . . Zarag. 1605. 4.) — — In französischer Sprache: Christine Pisan (1411. Hat, so viel ich weiß, zuerst in dieser Form gedichtet. Ihre Epistre de Othea ist vorher bereits angeführt.) — Guil. Cretin oder du Bois (Seine Poesies, Par. 1527. 1723. 8. enthalten deren eine große Anzahl.) — Jehan le Maire (Le triumphe de l'Amant vert, comprins en deux Epistres fort joyeuses . . . Par. 1535. 16. 1548. 4.) — Mich. d'Amboise (Ausser seinen, bey dem Art. Heroide, S. 573. bereits angeführten Epitr. vener. und Contre Epistres d'Ovide finden sich deren auch bey s. Complaintes de l'Esclave fortuné, P. s. a. 8. Bey s. Penthaire de l'Escl. fort. Par. 1530. 8. und bey s. Babylon, P. s. a. 8.) — Jean Marot (In dem Rec. des Oeuvr. 1536. 16. Oeuvr. 1723. 12.) — Clem. Marot (S. s. Oeuvr. Lyon (1538.) 8. 1545. 8. Haye 1731. 4. vier Bände 12. sechs Bde. Daß seine Manier und sein Styl sehr häufige Nachahmer unter den Franzosen gefunden haben, ist bekannt. Nachr. von ihm finden sich

ſich in der Bibl. franc. des Goujet, Bd. XI. S. 37 u. f.) — Ch. Fontaine (Les Ruiſſeaux de Fontaine . . . cont. Epitres . . . Lyon 1555. 12.) Gill. d'Aurigny (S. Tuteur d'amour, l. l. et a. 16. Par. 1533. 16. enthält viel Epiſteln.) — Jean Bouchet (Epitres morales et fam. Poit. 1545. f. Auch finden ſich deren bey ſ. Panegyr. du Chev. ſans reproche, ebend 1527. 4. und bey mehrern ſeiner dichteriſchen Producte, wovon Goujet, a. a. O. S. 245 u. f. Nachrichten giebt.) — Jean d'Authon (Deux Epitr. en vers; Epitr. envoyées au Roi, Lyon 1509. 8.) — Mellin de St. Gelais (Oeuvr. poet. Lyon 1574. 4. Par. 1719. 12. 2 B.) — Franc. Habert de Berry (Epiſteln von ihm finden ſich in ſ. Jeuneſſe du Banny de Lyeſſe, Par. 1541. 8. und bey mehrern ſ. Poet. Schriften, wovon Goujet a. a. O. Bd. XIII. S. 8 u. f. Nachrichten giebt. Er ſoll übrigens die rimes redoublées, und nicht, wie Voltaire irgendwo ſagt, d'Aſſouci, zuerſt gebraucht haben.) — Jean de la Jeſſee (S. premieres Oeuvr. . . . Anv. 1583. 4. 4 Bde. enthalten auch eine Menge Epiſteln.) — Math. Regnier († 1613. Bey ſ. Satiren, Par. 1608. 4. Lond. 1729. 4. P. 1733. 4. Amſt. 1745. 12. 2 B. finden ſich drey Epiſteln.) — Guil. Bernard de Nerveze (Seine Eſſ. poet. Par. 1605. 12. enthalten verſchiedene ſehr kalt abgefaßte Epiſteln.) — Pierre Goudelin († 1649. Hat, in der Mundart von Languedoc, ſehr gute Epiſteln geſchrieben.) — Cl. Lullier Chapelle († 1686. Ich ſetze ſeine, an die H. Broſſin gerichtete, bekannte Reiſebeſchreibung, hieher. In ſeinen Werken, Amſt. 1755. 12. 2 Bd. u. A. finden ſich noch einige leicht geſchriebene Epiſteln.) — Antoinette des Houlieres († 1694. In ihren Werken, Par. 1724 und 1737. 12. 2 Bd. finden ſich verſchiedene, leicht und natürlich geſchriebene Epiſteln. — Nic. Boileau († 1711. Daß ſeine Epitres, wie alle ſeine Werke, gut verſificiet ſind, iſt bekannt; weniger, daß der Ton in jedem einzelnen Gedichte ſehr ungleich iſt, und daß die ſ. ſeine beſte Epiſtel genannte eigentlich aus lauter ſchiefen, unbeſtimmten Ideen und leeren Declamationen beſteht. Seine Bewunderer mögen Marmontels Dichtkunſt, Bd. 2. S. 328. leſen, wenn ſie nicht ſelbſt den Dichter ſtudieren wollen.) — Guil. de Chaulieu († 1720. Seine Werke, Par. 1720. 12. vollſt. Par. 1757. 12. 2 Bd. 1774. 8. 2 Bd. mit den Gedichten des la Farre zuſammen, enthalten ſcherzhafte, leicht und angenehm geſchriebene Briefe und Epiſteln.) — Ant. Hamilton († 1720. Im 4ten Bd. ſ. Werke, Par. 1749. 12. 6 Bd. finden ſich einige launichte, angenehme Epiſteln.) — Jean B. Rouſſeau († 1741. Seine Werke, Londr. 1743. 8. 1748. 12. 4 Bd. enthalten 2 Bücher Epitres, welche, in Rückſicht auf Darſtellung, äußerſt nachläßig, und in Rückſicht auf die zum Grunde liegenden Ideen, ſchlecht gedacht ſind.) — Henr. Faviet († 1753. Epitres à Mr. Racine 1730. 8.) — P. C. Nivelle de la Chauſſee († 1754. Epitre de Clio 1734. 12.) — Lenglet du Fresnoy (Ep. à Dom Matheo Egitio 1742. 12.) — Frc. Joach. de Pierre de Bernis (Seine Poeſ. div. 1744. 8. und Oeuvr. mel. 1752. 12. 1761. 12. Haye 1765. 8. Lond. 1779. 8. 2 Bde. enthalten verſchiedene geiſtreiche Epiſteln.) — Lieude de Sepmanville (Epitre au Roi par le premier Marguillier de Fontenoy 1745. 4.) — Robbe de Beauveſet (Epitre du Sieur Rabot, Maitre d'Ecole de Fontenoy 1745. 4. Epitre à Mr. de St. Foix 1767. 12. Auch gehört noch ſ. Odyſſée 1760. 8. hieher.) — Louis Racine († 1758. Fünf Briefe in ſ. Oeuvr. Par. 1747. 12. 6 B. die gut, obgleich ein wenig ſchwach, geſchrieben ſind.) — Clerc de Montmercy (Epitre au P. de la Tour 1749. 4. A Mr. Petit 1769. 8. Die längſte, welche wohl noch geſchrieben worden; denn ſie enthält über zwey tauſend Verſe. In einer andern, an d'Alembert gerichtet,

welche den Titel Tours de l'Imagination führt, ſchildert der Verf. den Tempel der Einbildungskraft, worin der Eimer des Taſſoni, der Weihkeſſel, und die von Pope beſungene Locke der Sprengmedel iſt. Erasmus hält die Lobrede der Göttinn vor der Lampe der Begeiſterung; Quinault herboriſirt in den Wäldern Italiens, u. ſ. w. Doch fehlt es nicht an einzeln glücklichen Stellen.) — Ch. Et. Paſſelier († 1763. Epitre à un jeune Auteur ſur l'abus des talens d'eſprit 1750. 12. und in ſ. Oeuvr. 1772. 8.) — Baillot de St. Julien (Sur l'amour du plaiſir et de la gloire 1750. 12.) — Abt Sabatier (A Mr. Poule, ſur la methode de diviſer le diſcours 1754. 8. und in ſ. Oeuvr. 1767. 12.) — Mich. Jean Sedaine (In ſ. Rec. de Poeſies 1752-1760. 12. 2 Th. finden ſich einige angenehme, launichte Epiſteln, von welchen die an ſeinen Rock berühmt, und in J. J. Eſchenburgs Beyſpielſammlung Bd. 3. S. 400 aufgenommen worden iſt.) — J. B. Capel (Sur un diſc. moderne 1756. 8.) — Dom Dupleſſis (Epitres preſ. au Roi de Pologne 1656. 4.) — Friedr. Marmontel (Seine älteſte Epiſtel, an Bernis gerichtet, iſt im J. 1756 erſchienen. Später ſchrieb er les charmes de l'Etude, an einen Dichter 1761. 8. und la voix des Pauvres, bey Gelegenheit der Feuersbrunſt, welche das Hotel de Dieu verzehrte, an eine Schauſpielerinn 1773. 8. Sämmtlich im 17ten Th. ſ. W. Sie ſind kalt, proſaiſch und in einem gekünſtelten, gretiöſen Tone abgefaßt.) — Ant. Alex. Henri Poinſinet († 1769. A Mr. Keyſer 1757. 8. A Mr. le C. de la Tour d'Auvergne 1758. 8. A Md. Denis et à Mal. Corneille 1761. 8. A Mr. Colardeau 1762. 8.) — Frcs. Phil. de St. Laurent de Reyrac (Sur le vrai bonheur de l'homme 1758. 8. Les charmes de la vie privée 1761. 12.) — Cl. Mar. Girand (A l'abbé Lembert ſur les Eccleſiaſtiques 1759. 12. Du Diable à Mr. de Voltaire 1760. 8.) — Bern. Louis Pernac de la Baſtide (Epitres ecr. de la campagne 1760. 12. A l'ombre de Calas 1765. 8.) — Joſ. Franc. Desmahis († 1761. In ſ. Oeuvr. Par. 1763. 12. 1778. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, leicht und angenehm geſchriebene Epiſteln.) — Cl. de la Touche († 1761. Le Soupir du Cloitre und Epitre ſur l'amitié. P. 1766. 8. in Wärme abgefaßt.) — De la Harpe (l'Homme de Lettres 1760. 8. und mehrere in ſ. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Gut verſificirt, aber größtentheils trocken und kalt.) — St. Perari (Sur la Conſomption 1761. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes.) — Ant. Thomas (Epitre au Peuple 1761. Edel gedacht und mit Feuer geſchrieben.) — Barthe (Epitres ſur divers ſujets 1762. 8. Auch finden ſich deren von ihm in dem Almanac des Muſes, ſämmtlich mit Leichtigkeit und Lebhaftigkeit geſchrieben.) — Fr. Ch. Vallier († 1778. Aux Grands et aux Riches 1764. 8.) — Prazier (Ep. au Roi de Pruſſe 1764. 8.) — De Liſle (Epitre ſur les Voyages 1765. 4.) — Legier (Epitre à Diderot 1765. 8. und verſchiedene dergleichen in dem Almanac des Muſes.) — Frc. J. Willemain d'Abancour (Epitre à la vertu, bey der Lettre de Narwal 1766. 8.) — Alex. Tannevot († 1773. In ſ. Poeſies 1766. 12. 3 B. finden ſich mehrere Epiſteln.) — Colle (Epitre à Hymen 1766. 1783. 8.) — Gab. Hen. Gaillard (Epitre aux malheureux 1766. 8.) — Abt Lansgeac (Lettre d'un fils parvenu à ſon pere laboureur 1768. 8. D'un fils à ſa mère, 1768. 8. und einige in dem Almanac des Muſes.) — Jean Fontaine Malherbes (Epitre aux Pauvres, 1768. 8. und einige kleinere in dem Alm. des Muſes.) — Conville (Les Ruines 1768. 8.) — Louis S. Mercier (Que notre Ame peut ſe ſuffire elle-même 1768. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — Ungen. (L'heureux jour, Epitre à Mon

Mon Ami 1768. 8. mit Kupf. Eines der reizendſten Gedichte dieſer Art.) — Leonard (Sur la neceſſité d'etre utile 1768. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes, ſo wie in ſ. Eſſais de Literature 1769. 12. und in ſ. Oeuvr. 1787. 12. 2 B.) — Rozoi (In ſ. Oeuvr. mel. Par. 1768. 12. 2 B. finden ſich dergleichen, als le Cri de l'honneur, l'Uſage des Tabens, u. a. m.) — Bern. Joſ. Saurin (Epitres, Par. 1770 und 1772. 8. Ueber Alter und Wahrheit; und in ſ. Oeuvr. 1782. 8. 2 B.) — Blin de St. More (Epitre à Racine 1771. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — Duruſle (Epitre à un Ami malheureux 1773. und andre in dem Alm. des Muſes.) — Doigny Duponceau (A un Celibataire 1773. 8. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — André (D'un jeune Poete à un jeune Guerrier 1773. 8.) — In dem Rec. de l'Acad. de Toulouſe. 1773. 8. finden ſich Epiſteln von dem Abt Boëcus und La Touloubre. — Et. de la Fargne (Seine Oeuvr. mel. 1765. 12. 2 B. Nouv. Oeuvr. 1774. 8. und Oeuvr. Par. 1785. 8. 2 B. enthalten einige flüchtig geſchriebene Epiſteln.) — Alex. Piron († 1773. In ſ. Oeuvr. Par. 1776. 8. 7 Bde. finden ſich einige vortrefliche Epiſteln.) — St. Ange (A Daphné 1774. 8.) — Palmezeaux (L'amour de la gloire 1774. 8. Reponſe d'un jeune Penſeur à Mde 1774. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — Franc. de Neufchateau (Le mois d'Auguſte à Volt. 1774. 8. und in ſ. Poeſ. div. Amſt. 1768. 4.) — Murville (Sur les avantages des Femmes à trente Ans 1774. 8. L'amant de Julie d'Etranges 1776. 8.) — Fontaine de St. Freville (Qu'il eſt beau de s'inſtruire même dans la jeuneſſe 1774. 8. und in dem Alm. des Muſes.) — Pierre Joſ. Bernard († 1775. In ſeinen Oeuvr. 1775. 8. ſind die verſchiedenen, früher von ihm geſchriebenen Epiſteln geſammelt.) — Imbert (Seine Oeuvr. 1775. 8. 5 Bde. 1784. 8. 6 Bde. enthalten mehrere Epiſteln, welche zum Theil, nebſt andern, in dem Alm. des Muſes erſchienen.) — St. Marc (In ſ. W. 1775. 8. 1785. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, etwas proſaiſch und trocken geſchriebene Epiſteln.) — Nic. Joſ. Selis (Epicre en vers ſur differens ſujets 1776. 12. Es ſind deren fünfe und mit Witz und Leichtigkeit abgefaßt.) — Fallet (Unter ſ. Bagatelles 1776. 8. ſind mehrere Epiſteln. De là Fatalité, Epitre 1779. 8.) — Louis de Lavergne Gr. v. Treſſan († Seine Oeuvr. div. Amſt. 1776. 8. enthalten mehrere, nicht eben ſehr poetiſche Epiſteln.) — P. Ch. Colardeau († 1776. In ſ. Oeuvr. 1778. 12. 3 B. 1779. 8. 2 B. finden ſich einige ſehr gut verſificirte Epiſteln.) — Jean B. Greſſet († 1778. S. Oeuvr. 1748. 12. 2 B. 1758. 12. 3 B. enthalten verſchiedene, ſehr unterhaltende Epiſteln, wovon die Chartreuſe und die Ombres bereits 1735. die Epitre à la Muſe und aux Dieux Penates 1736 gedruckt worden ſind.) — Arouet de Voltaire († 1778. Er hat der Epiſteln, welche im 13ten Bd. der Beaumarchaiſchen Ausg. ſ. W. geſammelt ſind, überhaupt 114 geſchrieben, wovon die älteſte vom J. 1796 und die letzte vom J. 1778 iſt.) — Alex. Frd. Jacq. Maſſoe de Pezai († 1778. Epiſteln von ihm erſchienen zuerſt in der Suite des Bagatanon. 1767. 8. und finden ſich mit mehrern im 4ten Th. ſ. W. 1791. 12. 2 B.) — Chev. Bertin (A Mr. Deſforges Boucher 1778. 8. Eine glückliche Beſchreibung der Amerikaniſchen Producte.) — In den Oeuvr. des Acad. de Toulouſe 1779. 8. finden ſich Epiſteln von der Gr. d'Eſparbès. — Ungenannter (Epitres 1780. 8. ſehr matt.) — Paſtoret (Les Sociétés de Paris, in den Tributs offerts à l'Acad. de Marſeille 1782. 8.) — Berenger (Sein Portefeuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. Poeſies, Londr. 1785. 12. 2 Bde. enthält mehrere Epiſteln; auch finden ſich deren von ihm in dem Alm. des Muſes.) — Menard de St. Juſt

(In der Occaſſion et le Moment, ou les petits Riens 1782. 12. ſind mehrere Epiſteln befindlich.) — Caſtaud de la Courtade (Au Serin que j'envoye à Julie und à Mad. Ichè 1783. 8.) — J. J. le Franc. de Pompignan (Seine Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. enthalten mehrere Epiſteln, welche, zum Theil ſchon in den frühern Ausg. derſelben, als 1754. 12. 3 B. 1763. 4. 2 B. gedruckt waren.) — Chev. de Cubieres (Epitre à l'Inquiſidor . . Bouill. 1785. 8. und mehrere finden ſich in dem Alm. des Muſes, ſo wie in ſ. Opuſc. poet. Orl. 1786. 16. 3 B.) — Pithes de Tarascon (Epitr. qui ont remportées le prix de l'Acad. des Jeux floraux 1785. 8.) — Piis (La Carlo-Robertiade, ou Epitre badine des chevaux, anes et mules au ſujet des Ballons 1784. 8.) — Ducis (Ep. à l'Humanité 1786. 8.) — Chenier (Epitres à mon Pere 1787. 8.) — Chev. Boufflers (S. Oeuvr. 1786. 8. enthalten mehrere, zum Theil ſchon früher geſchriebene Epiſteln.) — Chev. Parni (Eben dergleichen finden ſich in ſ. Oeuvr. 1785. 8. 1787. 12. 2 B.) — Ungen. (A la Société helvetique 1790. 4.) — Mde. de Montanclos (S. ihre Oeuvr. Gren. 1790. 8. 2 B.) — Guyetan (S. ſ. Poeſ. div. 1790. 8.) — Bonnard (S. Poeſies 1791. 8.) — — Und in dem Alm. des Muſes ſind deren von Arnaud, Champfort, Gleard, Le Prieur, Dudoyer de Gaſtels, Mugneret, de la Fresnaye, Simonneau, Davesne, Ruthieres, Marquiſe d'Antremont, Gräfinn Buſſo, Giraud, Grouvelle, Gräfinn Laurencin, de la Clos, Maſſonneuve, Rouſſet, Mde. Verdier, Gräfinn Beauharnois, Aude, Choiſey, Rivarol, Le Grand d'Auſſi, Champcenetz, Damas, Dupuis des Islets, Morell, Guingene, Roman, Perniac de St. Maur, u. a. m. abgedruckt. — Auch ſind noch von Ungenannten viel einzeln gedruckte vorhanden. — — Franzöſiſche Epiſteln von deutſchen Schriftſtellern: Bav. von Bay (Epitres div. Lond. 1740. 12. 2 B. Amſt. 1750. 8. 3 B. Deutſch, Berl. 1756. 12. dem Innhalte nach ſehr gut, der Ausführung nach ſo, wie man in einer fremden Sprachen ſchreiben kann, proſaiſch.) — Friedrich, K. v. Pr. (die in ſeinen Poeſies div. Berl. 1760. 8. befindlichen, wie die nachher einzeln gedruckten Epitres, enthalten gute philoſophiſche Ideen; aber die Darſtellung iſt hart und proſaiſch.) — In den Melanges du C. de Hartig finden ſich verſchiedene Epitres. — —

Epiſteln von engliſchen Dichtern: Th. Wyat (1540. Es iſt, von den mit bekannten engliſchen Dichtern, der erſte, welche deren geſchrieben. Drey von ihm befinden ſich bey den Songes and Sonnettes des Gr. Surrey, Lond. 1557. 1587. 4. Im Ganzen gehört der Verf. zu den Verbeſſerern der engliſchen Verſification.) — Sam. Daniel († 1619. Epiſtles to various great perſonages in Verſe 1601. 1623. 4. und in ſ. Poet. Pieces.) — J. Donne († 1631. In der Samml. ſ. Gedichte 1719. 12. finden ſich verſchiedene Epiſteln.) — Th. May († 1652. Unter ſ. Poeme ſind auch einige, höchſt mittelmäßige Epiſteln.) — John Oldham († 1683. In ſ. W. 1686. 8. 1770. 8. 3 Bde. finden ſich verſchiedene Familiar Epiſtles.) — John Cleveland († 1685. Bey ſ. Poems, Orations . . 1677. 8. befinden ſich auch Epiſteln.) — Lady Chudleigh († 1710. (Verſchiedene familiar Epiſtles unter ihren Poems 1703. 8. 1722. 12.) — Miſtreſs Monk († 1716. Ihre Poems 1716. 8. enthalten eben dergleichen, die mit ziemlicher Wärme abgefaſt ſind.) — John Pomfret († 1716. Cruelty and Luſt, an epiſtol. eſſay, und mehrere famil. epiſtles to his friends under affliction finden ſich in ſ. P. 1699. 8. 1766. 12.) — Joſ. Addiſon († 1719. In ſ. mannichfaltig gedruckten W. als 1741. 4. 4 Bde. 1765. 8. 4 Bde. ſind auſſer der an den L. Halifax aus Italien geſchriebenen bekannten Epiſtel, noch einige andre, minder gute enthalten.) — G. Sewel († 1726. A poet. Ep. . . . upon Mr. Addiſons Cato; An Ep. . . .

an the Death of Earl Hallifax.) — Leonh. Welſted (The Triumvirate or a Letter in Verſe from Palemon to Celia 1718. 4. und einige mehr, welche 1724. 8. zuſammengedruckt worden ſind.) — John Gay († 1732. Der von ihm geſchriebenen Epiſteln ſind überhaupt zwölf, wovon die mehreſten wahre, edle Gedanken in dem, der Epiſtel eigenen Tone vorgetragen, enthalten. S. Werke ſind einzeln, zuletzt Glasg. 1776. 12. 2 B. gedruckt.) — Al. Pope († 1744. Auſſer ſeinen, vorher ſchon angeführten Moral Epiſtles finden ſich in ſ. W. noch acht, ſehr ſchön verſificirte, Epiſteln.) — Th. Tickel († 1740. Er hat zu ſ. Zeit verſchiedene Epiſteln drucken laſſen, wovon ſich einige im 1ten Bde. der Dodsleyſchen Samml. finden, und die übrigen in dem 4ten Bde. der Minor Poets aufbewahrt ſind.) — Nich. Amhurſt († 1742. An Epiſtle with a petition in it to S. I. Blount 1720. u. a. m. in ſ. Miſcell.) — In der bekannten Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. finden ſich Epiſteln von der Lady Montague, von Matth. Green, Will. Melmoth, G. Lyttleton († 1773. nachher im 3ten Bd. ſ. Works, 1776. 8. 3 Bde. und bey ſ. Gedichten in der Johnſonſchen Sammlung der Dichter.) Will. Collins († 1756. nachher in ſ. W. 1765. 8. 1780. 8.) Liſle, u. a. m. — Ungen. (A poet. Ep. to Miſs Chudleigh on her appearing in the character of Iphigenia 1749. 4.) — Ambroſ. Philips († 1748. Unter ſ. Gedichten findet ſich eines, an den Gr. Dorſet gerichtet, und im J. 1709 zu Kopenhagen geſchrieben, das wenigſtens, als Beſchreibung des Winters, vortreflich iſt, und von den Engliſchen Kunſtrichtern zu den Epiſteln gezählt wird.) — Ungen. (The Characters of Men. . . to Ralph. Allen 1750. 8.) — Heinr. Jones (Epiſtle to Lord Orrery 1751. f.) — Ungen. (Love Epiſtle 1753. 4.) — Ungen. (Taſte, an Ep. to a young Critic 1753. 4.) — Ungen. (Two Epiſt. on Happineſs 1754. 4.) — Ungen. (Bath Epiſtles 1757. 8.) — W. Kenrick († 1779. Epiſtl. philoſ. and mor. to Lorenzo 1757. 8. verm. 1759. 8. 2 Bde. 1773. 12. In einem, zu dem Innhalt nicht ganz paſſlichem Sylbenmaſe; ſonſt eben ſo gut gedacht, als geſchrieben.) — Ungen. (Epiſtles to the great Ariſtippus 1758. 4.) — Barford (Virtue, an ethic Ep. 1758. 4.) — Hall (Two lyric Epiſtl. 1760. 4.) — Ungen. (The Actor. . . to D. Thornton 1760. 4.) — Jam. Scott (Purity of heart 1761. 4.) — Rob. Lloyd (An Epiſtle to Churchill 1761. 4. und mit mehrern in ſ. Poems, 1762. 4. Poet. W. 1774. 8. 2 B.) — Ch. Churchill († 1764. The Night, an Ep. to Rob. Lloyd 1761. 4. To Hogarth 1763. 4. reverſified 1764. 4. S. übrigens den Art. Satire.) — D. Hayes (To Churchill 1762. 4.) — In eben dieſem Zeitpuncte haben verſchiedene Ungenannte Epiſteln an Churchill drucken laſſen, als Woman, 1763. 4. — Ungen. (Ethic Epiſtles 1764. 4.) — Ungen. (Happineſs 1764. 4.) — Ungen. (Complaint in two Epiſtl. to Fidelio 1764. 4.) — John Langhorne († 1779. S. Poet. W. 1766. 8. 2 B. enthalten mehrere gut geſchriebene Epiſteln. Seine proſaiſchen Schriften dieſer Art, ſo lehrreich ſie ſind, als ſ. Letters, between Theodoſius and Conſtantia 1763. 8. Deutſch, von J. J. Duſch, Alt. 1764. 8. und die Fortſ. derſelben, gehören eigentlich nicht hieher.) — J. H. Scott (The perils of poetry 1766. 4.) — Ch. Anſty (The new Bath-Guide . . . in a ſeries of poet. Epiſtles 1766. 4. 1788. 12. Familiar Epiſtle to C. W. Bampfylde 1777. 4. welche der Verf. urſprünglich lateiniſch geſchrieben hatte. Uebrigens gehören dieſe Epiſteln, dem Innhalte nach, eben ſo ſehr zu den ſcherzhaften als ſatiriſchen Gedichten. Die erſtern veranlaßten mancherley Nachahmungen, wovon das Poſtſcript to the new Bath-Guide 1790. 8. von Fritz, ein

elendes Ding, gleich hier eine Stelle einnehmen mag.) — Ungen. (Poet. Ep. to the Author of the new Bath-Guide 1767. 4.) — E. Keate (Ferney, an Ep. to Voltaire 1767. 4. und in ſ. Poems 1781. 8. 2 Bde. To Angel. Kaufmann 1781. 4. Mit Feinheit und Anmuth abgefaßt.) — Ungen. (The riſe and progreſs of the preſent taſte in planting, Lond. 1767. 4. Mit feiner Spötterey abgefaßt.) — Ungenannter (The Love Epiſtles of Ariſtaenetus, Lond. 1771. Da die Ueberſetzung metriſch, und ſehr gut iſt: ſo wird ſie hier einen Platz verdienen.) — Ungen. (A Familiar Epiſtle from a ſtudent of . . . London to his Friend in Dublin, Lond. 1767. 4. Glückliche Darſtellungen von Vorfällen des täglichen Lebens.) — D. Robert (In ſ. Poems, Lond. 1773. 8. finden ſich einige ganz gut geſchriebene Epiſteln.) — Ungenannter (A poetical Epiſtle to Chriſt. Anſty, Lond. 1773. 4. Mit vieler Wahrheit und Wärme, über die Dichter, und wider den Reim, geſchrieben.) — Will. Dunkin (In ſ. Poet. W. 1774. 4. 2 B. finden ſich mehrere Epiſteln.) — Ungen. (The Silver Tail in two Ep. 1775. 4.) — Ungen. (Philoſoph. Venus, an Ethic Ep. 1775. 4. 1788. 8. Der wiederhohlte Druck giebt kein günſtiges Zeugniß von dem engliſchen Geſchmack und der engl. Sittlichkeit.) — Anna Robinſon (Unter ihren Poems 1775. 8. ſind auch verſchiedene Epiſteln.) — Lord Melcombe (P. Ep. to the Earl of Bute 1776. 4.) — Ungen. (The Northern Tour, or poet. Ep. 1778. 4.) — Ungen. (Perfection 1778. 4.) — Will. Hayley (A poet. Ep. to an eminent Painter 1778. 4. und, unter dem Titel, Eſſay on Painting, in zwey Epiſteln, in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Deutſch im 29ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. An Eſſ. on Hiſtory in three Ep. to Edw. Gibbon 1780. 4. To a Friend, on the death of J. Thornton 1780. 4. Sämmtl. in der vorhin angef. Samml. ſ. Gedichte.) — Richard Tickel (Ep. from . . . Ch. Fox . . . to J. Townshand 1779. 4. Scherzhaft, launicht, angenehm.) — J. Walters (S. Poems 1780. 8. enthalten mehrere Epiſteln.) — Jul. Mikle (Almada-Hill, an Ep. from Lisbon 1781. 4.) — Ungen. (The disbanded Subaltern, an Ep. from the camp 1781. 4.) — John Scott (In ſ. Poet. W. 1782. 8. finden ſich mehrere angenehme Epiſteln.) — Ungen. (Chattenham-guide: Poet. Epiſtl. 1782. 8. Eine ſchlechte Nachahmung des New Bath-guide.) — John Dell (Eben dergl. in ſ. Poetic. Effuſions 1783. 8.) — Perc. Stockdale (To S. Aſhron Lever, in ſ. Poems 1784. 4.) — Eyles Irwin (Occaſion. Ep. written during a Journey from London to Surrah in the Gulph of Perſia . . 1784. 4. gehören zu den guten.) — Th. Chatterton (Das Supplem. zu ſ. Miſcell. 1784. 8. enthält einige ſehr gute Epiſteln.) — Anna Yearsley (In ihren Poems on ſev. Occaſ. 1785. 4.) — Ungen. (The fall of Scepticism and Infidelity to Dr. Beattie 1785. 8.) — Hel. Maria Williams (S. ihre Poems 1786. 12. 2 Bde.) — Joh. Thomas (A poet. Ep. to a Curate 1786. 4.) — Arth. Murphy (Im 7ten Bd. ſ. W. 1787. 8. findet ſich eine, ſchon im J. 1760 gedruckte Ep. an S. Johnſon.) — Ungen. (Die Poetical Tour 1787. 8. enthält verſchiedene gute Epiſteln.) — Ungen. (Letters from Simpkin the ſecond to his brother in Wales 1788. 4. voller Laune.) — Ch. James (Vanity of Fame from Petrarch to Laura. in des Verf. P. 1789. 8. 2 B.) — Ungen. (Elegant Epiſtles 1790. 8.) — Ungen. (A poet. Ep. to L. Thurlow 1792. 4.) — Miſtreß Weſt (Ihre P. 1791. 8. enthalten mehrere Epiſteln.) — Auch haben mehrere Dichter, als Swift, Garth, Hervey, Walſh, Sprat, Weſt, Savage, Dyer, Hughes, Taylor, Fielding, u. a. m. deren noch einzele geſchrieben. — — Sammlungen: Die

erſten

ersten sieben Bände von Bells Classical Arrangement of fugitive Poetry, 1789 u. f. 12. enthalten Episteln, und zwar der erste Band moralische, der zweyte launichte und scherzhafte, der dritte kritische und lehrende, der vierte beschreibende und erzählende, der fünfte satirische, der sechste panegyrische, der siebente heroische und Liebes-Episteln, von S. Jenyns, Melmoth, Brown, H. Walpole, Dalton, Nugent, Rolle, Whitehead, Hervey, Melcombe, Davies, Taylor, Lady Montague, Green, Chesterfield, Keate, Hoadley, Lisle, Pornell, Delacourt, Webster, Lloyd, Harte, Spence, Johnson, Whaley, Yalden, Henly, White, Fitzgerald, Tickel, Powys, Mickle, u. a. m. — — Auch haben die Engländer noch eine Menge so genannter Heroic Epistles, welche, als Spöttereyen und Satiren, bey dem Art. Satire angeführt sind. — —

Episteln in deutscher Sprache: Wenn wir die, in unsern ersten Dichtern, an einzele Personen gerichtete Verse oder Reime, als Episteln ansehen wollen: so haben wir deren schon lange vor Opitzens Zeiten aufzuweisen. Unter Hans Sachsens Gedichten ist mehr als eines dieser Art zu finden. Opitz hat, indessen, so wie in mehrern Arten der Poesie, so auch hier, die ersten erträglichen Muster geliefert. Bey ihm führen diese Gedichte noch keine besondre Ueberschrift. Nach ihm erhielten sie den Nahmen poetische Sendschreiben, oder auch Briefe; und erst in ganz neuern Zeiten haben wir das Wort Epistel für sie angenommen. Das erste Buch der Poetischen Wälder von Opitz enthält mehrere dergleichen Gedichte, und aus dem zweyten und dritten lassen sich, noch mehrere in so fern hieher rechnen, als Hochzeit- und Leichengedichte immer an bestimmte Person gerichtet sind. — Paul Flemming († 1640. Von s. Geist- und Weltl. Poem. Naumb. 1642. 8. 1685. 8. gehören verschiedene aus den 5 Büchern s. Poetischen Wälder, so wie aus dem Neuen und aus dem Absonderlichen Buche derselben hieher. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 83. und in L. Meisters Character. der deutschen Dichter Th. 1. S. 160.) — Andr. Scultetus († 1642. In den vorher angezeigten Samml. von s. Gedichten finden sich verschiedene, welche hieher zu rechnen sind.) — Andr. Tscherning († 1659. Auch von s. Teutscher Ged. Frühling, Bresl. 1642. 8. und dem Vortrab des Sommers, Rost. 1655. 8. sind mehrere an einzele Personen gerichtet, aber freylich nichts anders, als so genannte Gelegenheits-Gedichte. Das Leben des Verf. ist im Nekrolog, S. 94. zu finden.) — Andr. Gryph († 1664. Die vollst. Samml. s. G. welche den Titel: Vermehrte deutsche Gedichte führt, und Bresl. 1698. 8. erschien, enthält mancherley Begräbniß- und Hochzeitgedichte, welche als Episteln sich ansehen lassen.) — Heinr. Mühlpfort († 1681. In s. Ged. Bresl. 1686. 1698. 8. finden sich eben dergl.) — F. L. R. v. Canitz († 1700. Von seinen Gedichten bestehen mehrere aus poetischen Briefen, oder sind, wie unter den Satiren und Uebers. an einzele Personen gerichtet. Sie erschienen zuerst, unter dem Titel, Nebenstunden, Berl. 1700. 8. Vollständigen von J. U. König herausg. 1727. 1765. 8. Ital. (sehr schlecht) Flor. 1757. 8. Sein Leben im Nekrolog, S. 155 und im 1sten Th. S. 225 von Meisters Characteristik.) — J. C. Günther († 1723. Sein Ged. Bresl. 1723. 8. 1751. 8. 2 Th. enthalten Briefe in zwey Bücher abgetheilt, und eine Beylage von Trochäischen Versbriefen, welche, bey der größten Ungleichheit in Tone, hin wieder doch einen guten Vers haben. Sein Leben ist im 2ten B. S. 68 von L. Meisters Characteristik erzählt.) — Benj. Neukirch († 1729. Elende Reime, an allerhand Personen gerichtet, finden sich von ihm bey Hofmann v. Hofmannswaldau . . . Auserlesenen Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Th. und diese poetischen Briefe sind auch meines Wissens, bey s. Satiren, Erf. 1757. 8. abgedruckt.) — Joh. v. Besser († 1729. Seine, zuerst 1711. 8. und vermehrt, durch

durch J. U. König, Leipz. 1732. herausgeg. Gedichte enthalten auch mancherley, an einzele Personen gerichtete Gelegenheitsgedichte. Sein Leben ist im 1ten B. S. 3. von L. Meisters Characteristik der deutschen Dichter erzählt.) — In diesen Zeitpunct ungefähr gehören einige ähnliche Reimer, welche dergleichen Gedichte abgefaßt haben, als C. H. Amthor (Ged. Rensb. 1734. 8.) Franke, J. V. Pietsch, (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) u. a. m. deren poetische Briefe Gottsched, zum Theil, als Muster empfahl. — Albr. v. Haller († 1777. Seine Antwort an Bodmer, geschr. im J. 1728 gehört hieher. S. übrigens s. Art. im Lehrgedicht.) — J. F. Schlegel († 1749. Er hat der poetischen Briefe verschiedene geschrieben, wovon ein Theil in den Belustigungen, in den Beyträgen u. d. m. zuerst erschien, und die, mit ungedruckten vermehrt, im 4ten Th. S. 61 u. f. s. Werke gesammelt worden sind.) — J. A. Ebert (S. Episteln erschienen zuerst in den Bremischen Beyträgen, und sind, mit sehr vielen, lehrreichen und angenehmen vermehrt, überhaupt 18 an der Zahl, Hamb. 1789. 8. gedruckt worden.) — Fed. W. Gleim (Seine älteste Epistel, an Kleist, ist im J. 1745 geschrieben. Sie ist, mit den spätern, und überhaupt 33 an der Zahl, in s. Episteln, Leipz. 1783. gedruckt.) — Joh. Chrstn. Cuno (Vers. einiger moral. Briefe, Amst. 1747. 8. Hamb. 1753. 8. Nachr. von dem Verf. giebt L. Meisters Charact. der d. Dichter, Bd. 2. S. 27 u. f.) — Mart. Wieland (Moralische Briefe, Heilbr. 1752. 8. und abgekürzt und verb. im 4ten Bde. S. 1 u. f. s. Poet. Schriften, Zür. 1762. 1770. 8. Im 1ten Bd. eben dieser Samml. S. 314. findet sich noch ein Sendschreiben von der Bestimmung des Poetischen Genie.) — Dorothea Furkin (Poet. Sendschr. an H. v. Haller, Gött. 1754. 8.) — Joh. Pet. Uz (Schreiben an einen Freund 1747. 4. Leipz. 1760. 8. Und nebst sechs andern, in s. Werken, 1768. 8. 2 Th.) — G. C. Bernhardi (Bey s. Oden, Dresden 1758. 8. finden sich auch Briefe.) — Lud. H. v. Nicolay (Eleg. und Briefe, Strasb. 1760. 8. Im 1ten Th. S. 65 s. Verm. Ged. Berl. 1778. 8. und im 4ten Th. S. 1. der Quartausg. 1792. In der letztern Aufl. sind deren neun.) — Mich. Denis (Poet. Sendschr. an Klopstock 1764. 4.) — F. W. Löwen († 1771. In dem 3ten Th. s. Schriften, Hamb. 1765. 8. finden sich scherzhafte (sehr unbedeutende) Briefe in Prosa mit Versen untermischt.) — J. G. Jacobi (Seine Briefe, in den J. 1768 u. f. geschrieben, 27 an der Zahl, unter welchen sich aber mehrere, mit Prose untermischt finden, sind in dem 1ten Bd. s. W. Halberst. 1773. 8. 3 Th. gesammelt. In der Iris, im deutschen Merkur, im Museum, u. a. a. O. m. sind deren noch von ihm gedruckt worden. Man hat den Verf. unsern Gresset genannt; ob Gressets Muse aber wirklich so tändelnd sey, als es die Muse des H. Jacobi ist, lasse ich dahin gestellt.) — Willh. Fried. Herm. Reinwald (Poetische Briefe . . Meiningen 1769. 8. Poetische Launen, Briefe und Miscellaneen, Dessau 1780. 8.) — J. B. Michaelis († 1772. Sein ältestes, hieher gehöriges Gedicht, in s. Poet. W. Giesen 1780. 8. S. 138. ist v. J. 1766. Die bessern eigentlichen Episteln erschienen zum Theil in dem Schmidtschen Musenalmanache v. J. 1770 u. f. und zum Theil einzeln in Halberstadt. In der gedachten Samml. s. W. finden sie sich, S. 1 u. f. Sie sind mit glücklicher Laune, und in einem originellen Tone abgefaßt.) — F. J. Riedel (Epistel an H. Oeser, Fef. 1771. 8. An H. Baldinger 1771. f.) — Fdr. Willh. Gotter (Der 1te Bd. s. Gedichte, Gotha 1787. 8. enthält drey eigentlichen Episteln fünfe, wovon die älteste, an einen Freund, im J. 1769 geschrieben ist. Sie erschienen zuerst in den Musenalmanachen.) — Chrstn. Fdr. Sangerhausen (Briefe in Versen, Halberst. 1771. 1772. 8. 2 Th. Mit vieler Leichtigkeit geschrieben.) — L. F. G. v. Goekingk (Seine, in den verschiedenen Musenalmanachen v. J. 1771 u. f. zuerst gedruckten Episteln, finden sich im 1ten

und

und 2ten Th. ſ. Gedichte, Frkf 1780. 8.) — Wetzel (Ep. an die deutſchen Dichter, Leipz. 1775. 8) — Joach. Chriſtn. Blum (Seine moral. Gedichte, im 2ten Bd. S. 317. f. Ged. Leipz. 1776. 8. ſind an einzele Perſonen gerichtet, und alſo als Epiſteln anzuſehen.) — Gottl. Conr. Pfeffel (Der dritte Th. ſ. Poet. Verſuche, Baſel 1790. 8. enthält vier Epiſteln, wovon die älteſte, an Phöbe im J. 1778 erſchien.) — A. Eberh. K. Schmidt (Poetiſche Briefe, Deſſau 1782. 8. Ueberhaupt 32, wovon die älteſte im J. 1772 abgefaßt iſt. Neue Poetiſche Briefe, Berl. 1790. 8. Ebenfalls 32. Die in der Vorrede erwähnte Samml. der Epiſteln des H. Tiedge iſt, meines Wiſſens, noch nicht erſchienen) — Joh. Aug. Weppen (In ſ. Ged. Leipz. 1783. 8. 2 Th. finden ſich verſchiedene gut geſchriebene Epiſteln.) — A. K. und K. (Epiſteln, Zür. 1785. 8. Es ſind deren fünf und dreyßig, die, im Ganzen, zu unſern beſten gehören.) — Emilie v. Berlepſch (In der Sammlung ihrer kleinen Schriften, Gött. 1787. 8. finden ſich auch Epiſteln.) — B. Dieffenbach (Wer höchſt ſchlechte zu leſen Luſt hat, ſ. deſſen Vermiſchte Gedichte, Frkf. 1787. 8.) — Zinkernagel (S. deſſen Ged. Nordl. 1787. 8.) — J. C. Engelſchall (In ſ. Gedichten, Marp. 1788. 8.) — Luthy (S. deſſen Ged. Wien 1788. 8.) — J. F. Schink (In ſ. Ausſtellungen, Wien 1788. 8. finden ſich Epiſteln.) — F. v. Klenke (S. deſſen Ged. Berl. 1788 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Im 2ten Bde. S. 398 ſeiner vermiſchten Gedichte, Han. 1789. 8. findet ſich eine Epiſtel.) — S. Gottl. Bürde (S. vermiſchten Gedichte, Bresl. 1789. 8. enthalten, auſſer einer eigentlichen Epiſtel, einige, an einzele Perſonen gerichtete, im Ganzen hieher gehörige Gedichte.) — Selmar (ein angenommener Nahme; in ſ. Ged. Leipz. 1789. 8. 2 Bde. finden ſich zwey Bücher leicht und angenehm geſchriebener Epiſteln.) — — Uebrigens liefern unſre Muſenalmanache deren noch von Zacharia — Gattler — Casparſon — Kloſe — Meißner — Lenz — C. A. Schmid — J. F. Ratſchky — Stäudlin — Jünger — Claudius — u. a. m. — —

Leicht, Leichtigkeit.

(Schöne Künſte.)

Durch dieſe Wörter bezeichnet man eine ſchätzbare Eigenſchaft in Werken der Kunſt, die ſich entweder in den Gedanken ſelbſt, oder nur im Ausdruk derſelben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorſtellungen in einem ſo natürlichen Zuſammenhang neben einander ſind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe ſich dem Künſtler von ſelbſt dargeboten; darin jedes ſo iſt, daß man denken ſollte, es habe nicht anders ſeyn können. Daher geräth man nicht ſelten bey ſolchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben ſo gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künſtler mit Mühe, oder durch Kunſtgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spur von Nebengedanken, die in andern Werken als Gerüſte gebraucht werden, um auf die Hauptſachen zu kommen. Dieſe Leichtigkeit macht alſo die Gedanken und ihren Zuſammenhang höchſt klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey ſolchen Werken den Künſtler, und ſeine gehabte Bemühung; nur das Werk beſchäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit ſelbſt zu hören, und die Würkung der Natur ſelbſt zu empfinden.

Im Ausdruk iſt Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau beſtimmt iſt, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird.

In

In zeichnenden Künsten zeiget sich die Leichtigkeit in fließenden und sichern Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreisten Pinselstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schwer geworden, es so zu machen. Im Gesang und Tanz zeiget sich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichste bemerket, es mache dem Künstler keine Mühe, jedes vollkommen so zu machen, wie es seyn soll. Wenn die Schmeling singet, so höret man jeden Ton in der höchsten Reinigkeit, und fühlet, man sehe sie oder sehe sie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird versucht zu glauben, die Natur und nicht eine menschliche Kehle habe diese Töne so vollkommen gebildet.

Es läßt sich begreifen, daß in jeder Kunst nur die dazu gebornen Genies die höchste Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch seine Leichtigkeit darin haben. Der Künstler darf bey der Arbeit nur sich selbst beobachten, um zu wissen, ob sein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit schwer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengstlichkeit suchen muß: so kann er sich versichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man sich seiner Materie völlig Meister gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden ist, mit gänzlicher Klarheit vor sich liegen sieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben so gänzlich muß man den Ausdruk in seiner Gewalt haben. Darum muß der Redner seine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchste Fertigkeit alle Formen darzustellen, der Tonkünstler eine völlige Kenntniß der Harmonie besitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey seiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Ursache zu sagen, daß das, was am leichtesten scheinet, das schwerste sey. Nicht, als ob dem Künstler die Arbeit sauer geworden, sondern weil es überhaupt schwer ist, wo nicht die Natur selbst fast alles gethan hat, jene völlige Herrschaft über seine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der seine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf diese Stufe.

Selten aber wird man ohne sorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchste Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhaftesten Begeisterung arbeitet, wo alles leicht wird: so findet man hernach doch, daß noch manches fremdes oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen, weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der sich zudringenden Vorstellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glüklichsten Genies die Ausarbeitung nicht versäumen. Oft giebt erst die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert oder eingeschaltet, einzele ganz feine Pinselstriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erst nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichsam abgewogen hat, kann man die höchste Leichtigkeit in dieselbe bringen. Das Leichte ist allemal einfach, und das Einfache ist gemeiniglich das, worauf man zuletzt fällt. Man erkennet es erst, nachdem man alle mögliche Arten, dieselbe Sache darzustellen, vor sich hat und gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit ist überall eine gute Eigenschaft; aber gewissen Werken ist sie wesentlicher nöthig, als andern.

Sie

Sie ist der Comödie wesentlicher als dem Trauerspiel, und im Lied weit nothwendiger als in der Ode. Ueberhaupt ist sie in Werken, die für ein ernstliches Nachdenken gemacht sind, weniger wichtig, als in denen, die schnell rühren, oder angenehm unterhalten sollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unsern einheimischen Schriftstellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meister des Leichten angepriesen werden.

Leidenschaften.

(Schöne Künste.)

Die Leidenschaften haben einen so großen Antheil an den Werken der schönen Künste, und spielen darin eine so beträchtliche Rolle, daß sie in der Theorie derselben eine besondere und etwas umständliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künstlers, daß er Leidenschaften erweke, oder besänftige; daß er sie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen schildere, und die mannichfaltigen guten und schlimmen Würkungen derselben auf das lebhafteste vorstelle. Um diesem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verschiedenen Hauptpunkte desselben voraus bestimmen.

Es soll hier gezeiget werden: 1) was der Künstler zur Erwekung und zur Besänftigung der Leidenschaften zu thun habe; 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen und nach ihren guten und schlimmen Würkungen, oder Folgen schildern soll. Der erste Hauptpunkt theilet sich wieder in zwey andre; denn es entstehen dabey diese zwey Fragen: wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das in große Bewegung gesetzte zu besänftigen sey, und wie überhaupt seine Reizbarkeit zu verstärken oder zu schwächen sey, damit es die beste Stimmung bekomme, sowol herrschende, als vorübergehende leidenschaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen? Sollen die schönen Künste, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel seyn, die Gemüther der Menschen überhaupt zu bilden, und in besondern Fällen zu lenken: so muß der Künstler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in seiner Gewalt haben. Polybius sagt, daß die Musik den Arkadiern nothwendig gewesen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jedermann weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu setzen, oder zu besänftigen. Diese Dienste müssen alle schönen Künste leisten; und deswegen muß jeder gute Künstler die Mittel dieses auszurichten in seiner Gewalt haben.

Man fodert also in Ansehung des ersten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künstler ein itzt ruhiges Gemüth in Leidenschaft setzen, und das aufgebrachte besänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem schiklichen Maaße erweke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieser Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch besondere Leidenschaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, schwäche, z. B. den jachzornigen Menschen sanftmüthiger mache, und hingegen den Gemüthern, denen es an gewissen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenschaften in ihnen herrschend werden könnten, diese Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieser Punkte besonders einlassen, merken

wir

wir überhaupt an, daß alle diese Foderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Ursprungs der Leidenschaften, auch der Ursachen, durch die sie verstärket, oder geschwächet werden, in dem Künstler vorausſetzen. Diese Kenntniß muß er hauptsächlich von dem Philosophen erlernen. Indessen wollen wir hier, weil es ohne Weitläuftigkeit geschehen kann, die Hauptpunkte dieser Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorstellungen haben keine Kraft, das Gemüth in Bewegung zu setzen; was das Herz angreifen und die Empfindsamkeit reizen soll, muß der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden *); wir müssen darin auf einmal viel gutes oder schlimmes zu sehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich untersucht, wie sie beschaffen ist, der fühlt nichts dabey; sollen wir fühlen, so muß die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Würkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn. Die leidenschaftlichen Gegenstände gleichen jenem von einem scythischen König seinen Söhnen zum Denkbild vorgestellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung der Einzelen, und sie sind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden besonders herausnimmt.

Darum muß die Einbildungskraft das meiste zur Leidenschaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge andrer damit verbundener Vorstellungen zugleich rege werden. Ihr ist es vornehmlich zuzuschreiben, daß ein Mensch, der gegen einen andern Feindschaft im Herzen heget, durch eine sehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieser Gelegenheit bringt seine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von seinem Feinde verursachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß; und insgemein stellt er sich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfinderisch, leichtgläubig und ausschweifend ist, alles, was er etwa noch künftig von diesem Feinde möchte zu leiden haben, als schon gegenwärtig vor. Diese große Menge von Vorstellungen, deren jede etwas widriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachsucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weise entstehen alle Leidenschaften. Dieses dienet also zuerst zur Beantwortung der Frage, wie Leidenschaften zu erwekken seyen. Nämlich es geschiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände, besonders wenn die Phantasie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht setzen will, muß wissen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergestalt abzubilden, daß wir sie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen; und so muß für jede zu erwekende Leidenschaft der Gegenstand, der sie verursachet, geschildert werden. Dieses Mittel haben die redenden Künste gemein-

*) S. die Anmerkung im Art. lehrende Rede III Th. S. 167.

vollkommensten in ihrer Gewalt, weil sie alle mögliche Arten der Vorstellungen erweken können: aber der Künstler muß dabey auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn; muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abstrakte als körperlich und die äußern Sinne rührend, vorstellen können. Es giebt keine Leidenschaft, deren Gegenstand die Beredsamkeit und Dichtkunst nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künsten haben sie dieses voraus, daß sie bey jeder vorkommenden Gelegenheit, da Leidenschaften zu erweken sind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangene Veranstaltung, bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künste können uns auch viel leidenschaftliche Gegenstände höchst lebhaft vor Augen stellen. Alles was in den verschiedenen Charakteren und in den sittlichen Eigenschaften der Menschen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Hasses liegt, haben sie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbesondre kann fast jeden leidenschaftlichen Gegenstand in der leblosen und sittlichen Natur, und auch gewissermaaßen in der unsichtbaren Welt abbilden. Aber diese Mittel, Leidenschaften zu erweken, erfodern mehr Veranstaltungen, als jene, die in der Gewalt der redenden Künste sind. Sie dienen also hauptsächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenschaften, den Zwek der Feyerlichkeiten desto sicherer zu erreichen.

Die Musik hat ausser der Schilderung leidenschaftlicher Aeußerungen, wovon sogleich besonders wird gesprochen werden, nur wenige leidenschaftliche Gegenstände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geschäfft in dem Ausdruk der Empfindung selbst, nicht in der Schilderung der Gegenstände besteht. Doch kann sie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lerm und Verwirrung, ingleichen etwas von sittlichen Charakteren ausdrüken, und also dadurch die Leidenschaften rege machen.

Aber die Gegenstände, in denen wir in Rükſicht auf uns selbst gutes oder böses sinnlich erkennen, sind nicht die einzigen Mittel den Menschen in Leidenschaft zu sezen; sie werden noch schneller rege, wenn wir ihre Aeusserungen an andern wahrnehmen. Menschen, die wir leiden sehen, erweken unser Mitleiden, und freudige Menschen machen auch uns fröhlich, so wie der Schrecken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erschrekt, ob uns gleich die Ursache desselben unbekannt ist. Darum sind lebhafte Schilderungen der Leidenschaften in ihren verschiedenen Aeusserungen, auch sehr kräftige Mittel dieselben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künstler muß demnach jede Leidenschaft in ihren Aeußerungen und Würkungen genau kennen, und auf das lebhafteste zu schildern wissen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenschaften, diesem zweyten Mittel sie zu erweken, bereits anderswo gesprochen *). Die redenden Künste haben die meisten, aber nicht immer die kräftigsten Mittel zu diesen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angst eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menschen umständlicher, als jeder andre Künstler schildern kann: so ist doch das, was er uns sagt, nicht so allgewaltig erschütternd, als die äußerlichen Würkungen dieser Leidenschaft, die die zeichnenden Künste durch Gesichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken können. Unter allen Künsten aber scheinet die

Musik

*) S. Ausdruk der Leidenschaft.

Musik hiezu die gröſste Kraft zu haben, weil sie das körperliche Gefühl und das System der Nerven am stärksten angreift. Was kann fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angstgeschrey, das die Verzweiflung aus einem Menschen erpreßt? Dieses kann die Musik nicht nur vollkommen nachahmen, sondern durch die Harmonie und erschreklich ins Gehör reißende Töne der Instrumente noch verstärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Musik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenschaften, durch den starken Ausdruk derselben zugeschrieben. Eine überwiegende Kraft aber kann das Schauspiel haben, wenn es mit so guter Ueberlegung eingerichtet ist, daß alle Künste zugleich ihre Würkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenschaften zu erweken, können durch Nebenumstände, wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird, einen besondern Nachdruk bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verstärkung der Leidenschaften sehr viel hierauf an; denn auch ein an sich schwacher Gegenstand bekommt durch die Mitwürkung einer lebhaften Phantasie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewisser Virtuose hat mir gestanden, daß er in seinem Leben nie so stark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein sogenanntes Miserere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat singen gehört, obgleich die Musik in Absicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches gehabt; die gröſste Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Versammlung und andern auſser der Musik liegenden Umständen. Man wird allemal merken, daß ein Schauspiel weit stärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn sie halb leer sind; und gar oft kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menschen wenig rühren würde, in einer groſsen Versammlung erstaunliche Bewegung machen. Der an sich geringe Umstand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäsar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um seine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlassungen und Umstände, wodurch die Phantasie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beschreiben. Der Künstler muß ein Kenner der Menschen seyn, und bey jeder Gelegenheit dessen schwache Seite zu finden wissen.

Dieses ist sowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunst, als bey der Gelegenheit, wo sie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf sehen, daß seine Materie zu Erwekung der Leidenschaften richtig gewählt sey; das Besondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenschaftlich seyn: kann nun mit diesem noch bey Haltung der Rede jeder Umstand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in besondere Erwartung gesetzt werden, so hat der Redner sich eine völlige Würkung von seiner Rede zu versprechen. In Absicht auf das Leidenschaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muster vorgestellt werden. Will er Mitleiden erweken, so stimmt in seinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichsten und klägelichsten Ausdrüke zu wählen, und braucht sehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, so ist gleich alles dieses umgekehrt; er spricht mit Entrüstung, weiß den Personen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßtesten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geschikt

schikt sind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weise muß jeder Künstler verfahren. Bey dem Mahler müssen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umstände, mit der Art des leidenschaftlichen im Inhalt genau übereinstimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß schon etwas finsteres haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde gesehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und schon Schauder erwekenden Felsen umgeben war; aber zwischen denselben war eine Aussicht auf das Land, da man ein paar Figuren in sehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorstellung des Unglüks, das diese Person betroffen, um ein merkliches verstärkte.

So muß auch in der Musik der klägliche, oder fröhliche Gesang von einer schweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterstützt, und von Instrumenten, die sich zum Ausdruk am besten schiken, aufgeführt werden; und die Spieler müssen sanft, lebhaft, oder wild spielen, so wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigsten aber sind zur Unterstützung des leidenschaftlichen Inhalts die äußern Veranstaltungen, unter welchen das Werk der Kunst seine Würkung thun soll. Die Anordnungen der Feste und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der schönen Künste gebraucht werden, erfodern einen Mann von großer Kenntniß und Geschmak; denn das, was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unstreitig den größten Nachdruk, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringste Umstand kann alles verderben oder kräftig machen. Wie oft wird nicht in den Opern eine an sich rührende Scene entweder durch ungeschikte Verzierungen, oder durch ein kleines Versehen einer Nebenperson, sogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranstaltungen der Feyerlichkeiten sind unstreitig die schwächste Seite in Absicht auf den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste in Europa. Diese Veranstaltungen sind insgemein so, daß sie die Würkung der schönen Künste eher hemmen, als befördern. Es ist augenscheinlich, um nur eines einzigen Beyspiels zur Erläuterung dieser Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewissen Orten, wo es Mode geworden, daß die Vornehmsten im schlechtesten Anzug und beynahe mit Nachtmützen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerksamkeit auf den Vortrag des geistlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich ist *). So viel sey hier von Erwekung und Verstärkung der Leidenschaft überhaupt gesagt.

Man kann schon hieraus auch das Wichtigste, was zu Besänftigung und Stillung, oder Hemmung derselben anzumerken ist, abnehmen.

Da die Leidenschaft aus einer schnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Bösen entsteht, das die etwas erhitzte Einbildungskraft in dem Gegenstand derselben sieht; so ist der unmittelbarste Weg zu ver-

*) Es soll seit einigen Jahren in England aufgekommen seyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erscheinet, sich im Frak und mit Stiefeln, das ist, im äußersten Negligé, im Oberhaus versammlen. Dies wäre ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathschlagungen in dieser hohen Versammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerksamkeit betrieben würden. Dem Cineas würde der römische Senat gewiß nicht wie eine Versammlung von Königen vorgekommen seyn, wenn die Rathsherren in ihren Hausklеidern in der Versammlung erschienen wären.

hindern, daß ein Mensch nicht in Leidenschaft gerathe, die deutliche Entwikelung des Einzelen, das in dem leidenschaftlichen Gegenstand liegt. Dieses war der Hauptkunstgriff der stoischen Philosophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaisers Markus Aurelius zu sehen ist. Denn da es die Hauptbeschäfftigung dieser philosophischen Schule war, die Leidenschaften wo möglich zu vertilgen, so ist leicht zu erachten, daß sie die besten Mittel zu diesem Zwek zu gelangen werden entdekt haben.

Dieses Mittel ist fürnehmlich den redenden Künsten vorbehalten. Nur sie können den leidenschaftlichen Gegenstand so vorstellen, in solche Theile auflösen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; sie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens- oder hassenswürdig, erfreulich oder fürchterlich sind, nach ihrer innern Beschaffenheit so entwikeln, daß alles Leidenschaftliche darin verschwindet. So hat Cineas dem Pyrrhus gezeiget, wie die Vorstellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verschwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet*); und so hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeynte Wichtigkeit seiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

Aber man muß dieses Mittel mit Vorsichtigkeit gebrauchen; denn es ist selten rathsam, sich einer vorhandenen Leidenschaft geradezu zu widersetzen. Man gießet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Besser ist es, daß man, auf Sokratische Art, sich anstelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine schlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantastischen Vorstellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumstände, zur Erhitzung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles, was besänftigend ist, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenschaft gesetzten Gemüth nicht geradezu streiten. Allenfalls muß man, wenn dieses nöthig scheinet, sehr kurz und nachdrüklich sprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeschikten Fürsten halten, hat in der That der unberedte Ajax das Beste gesagt *).

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenschaften geradezu durch Machtsprüche völlig gehemmet werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun stillen. Dieser erhebt das Haupt aus dem Wasser, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

Tantam vos generis tenuit fiducia vestri?
Jam coelum terramque, meo sine numine, venti
Miscere et tantas audetis tollere moles.
Quos ego! —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Ansehen des Redners. So war auch das, dessen sich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigsten Vorstellungen ihre Wuth nicht besänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er sie mit einer Hoheit, die sie gleich in Erstaunen setzet, so an:

Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schiksal,
Euern Ungott beherrscht — gebeut euch,
Euch gebeut es, den Sclaven Abaddonechs und Satans,

Hun-

*) S. lächerlich.

*) S. II. IX. v. 650 u. f.

Hundert Balken und dreymal so viel Bretter und Dielen
Von dem geradesten Gopher, gesägt, gezimmert, geglättet,
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
Murret ihr unter der Bürde, so will ich den Eichbaum zerspalten; u. s. w. *)

Diese Rede machte sie plötzlich zahm.

Es ist vorher gesagt worden, daß das Mittel, die Leidenschaften durch deutliche Entwiklung des Gegenstandes derselben zu stillen, vorzüglich den redenden Künsten eigen sey. Wir müssen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künste es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts als von Schlachten träumet, den Muth durch folgende Vorstellung kühlen. Das Gemählde stellte auf dem Hauptgrund einen äußerst lebhaften Scharmützel vor, dergleichen Rugendas so schön gemahlt hat. Die Erfindung könnte so seyn, daß sie sogleich den jungen Krieger ins Feuer setzte. Auf einem etwas grossen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verschiedene Verwundete vorgestellt werden, die theils an ihren Wunden sterben, theils unter den Händen und den Messern der Wundärzte sind. Einem Mahler, der Empfindung und Geist genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung besitzt, würde es nicht schwer werden, diese schreckliche Scene des Vorgrundes so vorzustellen, daß dem muthigsten Krieger die Lust zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erst die Reizungen der Wollust und allmählig die häßlichen Folgen derselben auf eine Weise vorgestellt, die die stärksten Wallungen des Geblütes stillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenschaften zu stillen, das allen Künsten gemein ist, besteht darin, daß man gerad entgegengesetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulassen, da von Erwekung der Leidenschaften hinlänglich gesprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das aufgebrachte zu besänftigen sey. Itzt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrschenden Leidenschaften zu heilen sey, oder wie diese ihm eingepflanzt werden sollen. Jedermann weiß, daß einige Menschen zu verschiedenen Leidenschaften so geneigt sind, daß sie die Kraft derselben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; sie liegen gleichsam schlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung schnell auf. So wird der Ehrgeizige, sobald er die Gelegenheit sich vorzüglich zu zeigen nur erblikt, sogleich ins Feuer gesetzt, und der Rachgierige entbrennt bey der geringsten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewissen Leidenschaften nicht die geringste Anlage zu haben scheinen. Man trifft Menschen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie schamroth worden sind.

Es ist eine sehr wichtige Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther für gewisse Gegenstände fühlbar, und für andre weniger empfindsam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es ist, daß die Menschen die Neigungen und Leidenschaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derselbe Mensch, der unter einer sanftmüthigen, oder ehrsüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen ist, eben so wird, wie die andern sind; unter einer andern Nation aber wild, ohne

*) Noachide VI. Gesang.

Empfindung der Ehre, oder ſanftmüthig worden wäre: ſo ſcheinet es entſchieden zu ſeyn, daß jede Leidenſchaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenſchaft, wenigſtens bis auf einen gewiſſen Grad, könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben dieſe Würkung durch die ſchönen Künſte zu erhalten ſey, dasjenige, was von der mechaniſchen Würkung des Clima abhängt, von den andern Urſachen abgeſondert werden.

Man ſiehet, ohne ſich in ſchwere Unterſuchungen einzulaſſen, wie die Gemüther der Menſchen zu gewiſſen leidenſchaftlichen Empfindungen allmählig geſtimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachſüchtigen Leuten auferzogen zu ſeyn, hat auch das Vorurtheil eingeſogen, daß der Beſitz des Geldes der höchſte Wunſch des Menſchen ſeyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müſſe. Daraus läßt ſich ſchließen, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt werden. Da ſie den gemeinen Vorſtellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, ſo müßte man ſolche Werke der Kunſt, die zu Tilgung oder Erwekung gewiſſer Leidenſchaften eingerichtet ſind, täglich genießen. Pythagoras hielt ſeine Schüler an, alle Morgen und Abende durch die Muſik gewiſſe Empfindungen in ſich zu erregen; und der berühmte Penſilvanier Franklin, einer der größten und feineſten Köpfe unſrer Zeit, meldet in einem Schreiben einem ſeiner Freunde, der ihm in Noten geſetzte Lieder hatte, daß er davon gute Würkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparſamkeit erwarte *).

*) I like your ballad, and think it well adapted for your purpoſe of discountenancing expenſive foppery and encouraging indultry and frugality. If you can get it generally ſung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Letter to Mr. Neuport in Franklin's Experiments and Obſervations on Electricity etc. London 1769. 4. S. 437.

In großen Städten, wo täglich dramatiſche Schauſpiele aufgeführt werden, könnten dieſe dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt alſo iſt hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch ſolche Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, darin die Vorſtellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlage gewiſſer Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen ſind; darin leidenſchaftliche Gegenſtände und die Leidenſchaften ſelbſt mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geſchildert werden, als gewiſſe Mittel können angeſehen werden, Neigungen und Leidenſchaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdienſten zu erwerbenden Ehre ſprechen hört, und nichts als dahin abzielende Bücher zu leſen bekommt, von dieſer Art Ehrbegierde entflammt wird; und wenn das anhaltende Leſen etwas ſchwärmeriſcher Andachtsbücher die Leute zu Pietiſten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret; ſo kann man daher denſelben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenſchaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und ſo können auch die andern Künſte zu gleichem Zwek dienen. Indem ſie leidenſchaftliche Gegenſtände und Leidenſchaften ſelbſt kräftig ſchildern, erweken ſie allemal in uns gewiſſe daher entſtehende Empfindungen, und verſtärken dadurch allmählig unſer Gefühl der Zuneigung, oder Abnei-

Abneigung; denn es ist offenbar, daß wir endlich herrschende Neigung oder Abneigung für solche Gegenstände bekommen, die wir oft mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunst scheinen die Lieder in dieser Absicht die gröſte Kraft zu haben, wie an seinem Ort umständlicher angemerkt worden ist *). Wie das Lächerliche hiezu diene, ist bereits gezeiget worden **).

Schriften und andere Werke des Geschmaks, die besonders darauf abzielen, die Menschen zu heilsamen Leidenschaften zu reizen, oder schädliche zu schwächen, verdienen die höchste Achtung von einer ganzen Nation. Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens solcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worin die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Besten, und jede zur allgemeinen und besondern Glükseligkeit abzielende Leidenschaft eben so reizend vorgestellt würde, als die Wollust in so manchem Werke des Witzes geschildert wird? Wenn anstatt blos lustiger oder witziger Lieder, eben so angenehme zu jener höhern Absicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht seyn, die Gemüther der Jugend von dem Schädlichen der Leidenschaften zu reinigen, und das Heilsame derselben zu verstärken? Vornehmlich aber würde diese groſe Würkung alsdenn dadurch erhalten werden, wenn die Gesetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch solcher Werke, besonders zu lenken suchten. Mit welcher Begierde siehet man nicht die Menschen in öffentliche und Privatconcerte laufen? und wie nützlich würden diese nicht seyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anstatt der Concerte, die insgemein nichts als ein künstliches Geräusche vorstellen, Lieder, wie die, von denen wir so eben gesprochen, abgesungen würden?

Aristoteles sagt, das Trauerspiel diene, durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenschaften zu reinigen; aber er erkläret sich nicht, auf was Art dieses geschehe. Es scheinet natürlicher zu seyn, daß der, der oft zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken gesetzt wird, furchtsam und schrekhaft werde. Also würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grausamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden *).

Die Untersuchung der Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt gemacht, oder gegen dieselben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weise auf den zweyten Hauptpunkt dieses Artikels, der die Behandlung und Schilderung derselben betrifft, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am besten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künstler, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeußerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Würkungen, zu schildern wisse. Die wichtigsten Werke der Kunst betreiben vornehmlich dieses Geschäfte. Das Heldengedicht und das Trauerspiel beruhen fast ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenschaften, nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, wodurch sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs,

*) S. Lied.
**) S. Lächerlich.

*) S. Trauerspiel.

und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen herrühren, gehören zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers, der vornehmlich in Absicht auf diese Verrichtung ein großer Kenner des menschlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens seyn sollte.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln fassen wollte; wo nicht das Gemüth des Künstlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopstok, ein Engel oder Teufel seyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulysses bey den größten Gefahren kaltblütig seyn, nachdem die Umstände es erfordern. Er muß selbst alles fühlen, was er an andern schildern will. Dies ist die vorzügliche Gabe, wodurch er sich von andern Menschen unterscheidet *).

Freylich wird der Künstler, der mit diesem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menschen in ihren leidenschaftlichen Aeusserungen mit einem scharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philosophische Kenntniß der Tiefen des menschlichen Herzens besitzet, in seinen Schilderungen noch größer seyn. Was man also über diesen Punkt dem Künstler empfehlen kann, beruhet blos auf eine genaue und äusserst aufmerksame Beobachtung der Menschen, und ein anhaltendes ganz besonderes Studium der Charaktere und Leidenschaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geschichte der Völker treiben kann.

Sehr selten thut ein Mensch im Guten, oder im Bösen etwas großes, daran nicht die Leidenschaften den größten Antheil haben. So oft also der Künstler in menschlichen Handlungen das Große wahrnimmt, soll er sein Aeußerstes thun, zu versuchen, sich selbst in die Empfindung zu setzen, in der er die Möglichkeit so zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um sich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkungsart und in die Empfindungen zu setzen, deren Aeusserungen man an andern wahrgenommen hat, und ehe man in sich selbst nur die Möglichkeit derselben empfindet. Darum halten so viele Menschen gewisse Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich, weil sie selbst die Kräfte, wodurch sie bewürkt worden, nicht zu fühlen vermögend sind. Darum werden auch nur außerordentliche Genies, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragischen Dichter von Athen, Milton, Shakespear, Klopstok sind, die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsfassungen setzen können, die alles empfinden wollen, was Menschen empfinden können, die sich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, sie sey gut oder böse, zu erheben suchen, um ihren Ursprung in sich selbst zu empfinden, — nur solche Männer werden im Ausdruk aller Leidenschaften groß seyn.

Wir

*) Mancher glaubt den moralischen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Gesinnungen, die in seinen Gedichten zerstreut sind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Bosheit und Gottlosigkeit eben so gut schildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, so werden die Folgerungen, die man aus leidenschaftlichen Schilderungen auf den sittlichen Charakter des Dichters ziehen will, sehr unsicher. Auf die Größe des Geistes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke seiner Schilderungen allemal sicher schließen. Aber die Größe ist nicht immer ein Beweis der Güte.

Wir wollen das, was dem Künſtler über den Ausdruk der Leidenſchaften zu ſagen iſt, in eine einzige Regel zuſammenfaſſen. Er übe ſich mit dem hartnäkigſten Fleiß, alles, was er auszudrüken hat, ſelbſt wohl zu empfinden, und wage ſich an keine Schilderung der Leidenſchaft, bis es ihm gelungen iſt, ſich ſelbſt in dieſelbe zu ſetzen. Denk es iſt unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man ſelbſt nicht hat *). Nun iſt es Zeit die Anwendung der ſeltenen Gabe jede Leidenſchaft zu ſchildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entſtehet alſo die Frage, wie der Künſtler ſeine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenſchaften zum beſten Gebrauch anwenden, und die er überhaupt die Werke von leidenſchaftlichem Inhalt in dieſer Abſicht behandeln ſoll.

Ich kenne nur dreyerley Würkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten ſind. Sie können erſtlich ſehr unterhaltend und angenehm ſeyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenſchaften, ihre Würkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geſchehen, daß wir dadurch für einige Leidenſchaften eingenommen, vor andern aber gewarnet, oder davon abgeſchrekt werden. Dieſe dreyfache Würkung muß der Künſtler allemal bey Behandlung der Leidenſchaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieſer drey Punkte beſonders betrachten.

Daß es für Menſchen von einiger Empfindſamkeit eine angenehme Unterhaltung ſey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu ſeyn, wobey die verſchiedenen Leidenſchaften in Würkſamkeit kommen, iſt eine durchgehends bekannte Sache. Selbſt die Scenen, wobey die mitwürkenden Perſonen blos widrige, oder ſchmerzhafte Leidenſchaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuſchauer derſelben ſind. Die Beſchreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms, eines gefährlichen Auflaufs, einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menſchen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich ſind, welche die handelnden Perſonen erfahren. Es iſt der Abſicht dieſes Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieſer würklich ſeltſamen Erſcheinung aufſuchen.

Warum ſehen wir ſo gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchſt unangenehm wären, wenn wir uns ſelbſt darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie Lukretius dieſes erkläret.

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
A terra magnum alterius ſpectare laborem.
Non quia vexari quemquem eſt jucunda voluptas,
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt *).

D. i. Es iſt angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewäſſer ſtürmen, vom Lande die Noth der Menſchen anzuſehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängſtiget werden; ſondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu ſehen, davon wir ſelbſt frey ſind.

Im Grunde erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es iſt eben die Frage, warum das Anſchauen des Ungemachs, das uns ſelbſt nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm geſehen zu haben, der zwey unweit der Küſte in

*) Daraus folget, daß man den ſittlichen Charakter eines Dichters ſicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stande iſt.

*) Lucret. L. II. vſ. 1 ſqq.

in der See befindliche Schiffe in groſſe Noth ſetzte, wobey ich ſelbſt viel Angſt und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen, Scenen der Furcht und des Schrekens zu ſehen, ob man gleich vorausſieht, daß man ſelbſt dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindſamer Menſch zum zweytenmale ſolche Scenen zu ſehen verlangen, die würklich mit einer traurigen Cataſtrophe ſich endigen. Wenn wir mit Begierde zuſehen, wie Menſchen bey einem Schiffbruch das äuſſerſte thun, ſich zu retten, ſo wenden wir doch gern die Augen weg, indem wir ſie umkommen ſehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringſte Vergnügen.

Aus dieſen Beobachtungen folget, daß der Menſch überhaupt eine Neigung hat, leidenſchaftliche Scenen, ſie ſeyen angenehm oder unangenehm, zu ſehen, wenn nur dabey kein würkliches Unglük geſchieht. So lange wir hoffen, oder wiſſen, daß die Menſchen, die wir in Noth ſehen, ſich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was ſie empfinden; wir leiden gern mit ihnen, beſtreben uns ſie zu retten, arbeiten und ſchwitzen vom bloſſen Zuſchauen, wie ſie ſelbſt; die Hoffnung, daß ſie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verſchiedenen durch einander laufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Würkſamkeit und die Kräfte der Seele. Der erſte Grundtrieb unſers ganzen Weſens iſt die Begierde, Kräfte zu beſitzen, und ſie zu brauchen. Dieſer Trieb findet bey jeder leidenſchaftlichen Bewegung ſeine Nahrung, ſo lange nicht eine gänzliche Cataſtrophe uns der Würkſamkeit beraubet, oder ſie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenſchaften, in ſofern die Seele ſich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm ſie ſonſt ſeyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenſchaftlicher Scenen ſind, entſtehen, wiewol in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin würklich begriffenen Perſonen fühlen; und aus dieſem Grunde gefallen uns dieſe Scenen, ſowol in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet ſich zwiſchen den würklichen und nachgeahmten Scenen dieſer Unterſchied, daß wir in den letztern die Cataſtrophe ſelbſt noch ſehen mögen, die in den würklichen zu ſchmerzhaft ſeyn würde; weil wir dort immer noch die Vorſtellung haben, daß die Sachen nicht würklich ſind.

Daher kommt es, daß man den Künſtlern empfiehlet, das würkliche Unglük, womit traurige Scenen ſich endigen, nicht gar zu lebhaft zu ſchildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz ohne Beymiſchung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künſtler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekelhaften treiben *), welches nur Abſcheu verurſachen würde.

Wer alſo für dieſen Zwek arbeitet, kann jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand wählen, wenn er ſich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben, weil ſonſt empfindſame Menſchen Auge und Ohr von ſeinem Gegenſtand abwenden würden. Der Künſtler muß wohl überlegen, daß die Abſicht ſolcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Würkſamkeit, die aus verſchiedenen Empfindungen entſteht, zu unterhalten, ohne ſie durch allzu heftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenſchaften auf einen Grad zu treiben, wo ſie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung

*) Man ſehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Art. Entſetzen.

rung anzurichten. Solche Werke müssen auf das Gemüth die Würkung haben, welche man in Absicht auf den Körper von allen zur Gesundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch diese werden schädlich, wenn sie zu heftig sind. Dieses haben verschiedene neuere Dichter in Trauerspielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine solche Gemüthsübung entdekt, nicht wol bedacht; daher sie auf das Vorurtheil gerathen sind, sie müßten sich hauptsächlich bestreben, die Leidenschaften recht heftig zu reizen, und deßwegen den Gegenständen, wodurch sie sollten erwekt werden, eine rechte Abscheulichkeit, oder eine so ausnehmend sinnliche Kraft zu geben, daß die Zuschauer recht erschüttert werden, und ihnen, wie man sagt, die Haare zu Berge stehen sollten. Wo die Leidenschaften blos zur Unterhaltung des Zuschauers, und gleichsam nur zu einer gesunden, aber angenehmen Gemüthsübung geschildert werden, da befleißige sich der Künstler einer schiklichen Mäßigung: stärkere Erschütterungen aber verspare er auf die besonderen Gelegenheiten, wo man die Absicht hat, Gemüther von herrschenden verderblichen Uebeln zu heilen; so wie man bey ähnlichen körperlichen Umständen den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenschaftlichen Inhalts auch die Absicht haben, andere dadurch, als durch Beyspiele, von der Beschaffenheit, von den Würkungen und den guten und bösen Folgen der Leidenschaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch, was für unerwarteter Dinge der in Leidenschaft gesetzte Mensch fähig ist; wie hoch er sich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der sittlichen Welt das meiste ausgerichtet wird, und die seltsamen und bisweilen unerwarteten Eigenschaften der verschiedenen Gemüthsbewegungen kennen: welches uns in den Geschäfften mit andern sehr nützlich werden kann. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Mensch nirgend größer, auch nie kleiner erscheinet, als in dem leidenschaftlichen Zustand. Er kann darin unsre Bewunderung und unsre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Bösen das äußerste, dessen er fähig ist, sehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenschaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menschen eine höchst wichtige Sache sey, bedarf keines Beweises *).

Dieser Zwek wird am besten durch epische und dramatische Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden; die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verschiedenen und oft gegen einander laufenden Interessen der Personen, geben dem Dichter, wenn er nur ein scharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menschen ist, die Gelegenheit, jede Leidenschaft in ihren Ursachen, in ihrem Ursprung, in den Graden und Gestalten, die sie nach dem Stand und dem Charakter jeder Person annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen auf das lebhafteste zu schildern, wodurch auch seine Leser oder Zuhörer Kenner der Menschen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngespinsten aufhalten. Wir müssen den Menschen in seinen Leidenschaften gerade so sehen, wie er würklich ist. Der Dichter muß die verschiedenen Umstände der Handlung und die verschiedenen Vorfälle, ingleichen die Nebenpersonen so bestimmen, daß das Spiel der Leidenschaften sich auf eine wahrhafte

*) Man sehe einige hierher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

hafte und natürliche, nicht romantische Weise entwikele. Es ist deßwegen gut, daß die Handlung selbst nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen sey, weil dieses der ausführlichen Schilderung der Leidenschaften hinderlich ist. Die Umstände der Handlung müssen so gewählt seyn, daß die wahre Entwiklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenschaft eigen sind, in einem hellen Licht erscheinen. Vornehmlich aber muß der Dichter sich angelegen seyn lassen, nicht nur die äußerlichen, sichtbaren Würkungen der Leidenschaften, sondern vorzüglich das Innere derselben zu schildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Mensch sich die Haare ausrauft, als wenn der Dichter uns den innern Zustand schildert. Gar oft äußert sich die heftigste Leidenschaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verstellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anscheinender Gelassenheit die heftigsten Bisse der Rache, des Hasses, der Habsucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Mensch hat Gelegenheit das äußere der verschiedenen Leidenschaften durch seine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorstellung des innern Zustandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakespear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Absicht auf die dritte Würkung der Werke dieser Art ob, seine Schilderungen so einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenschaften heilsames haben, geneigt, und vor dem Schädlichen derselben gewarnet werden. Zu diesem Ende müssen allemal die eigentlichsten und kräftigsten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So sind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigensinn des Achilles; im Messias die Wuth des Philo, und in Bodmers biblischen Gedichten die herrschende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit solchen Farben geschildert, daß man sogleich für oder gegen diese Leidenschaften eingenommen wird. Durch solche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler, und das Häßliche niedriger Leidenschaften sogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widrige und ängstliche gewisser Leidenschaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu diesen geneigt gemacht. Wer oft Furcht und Angst empfunden hat, wird sorgfältig, sich vor allem zu hüten, was diese höchst unangenehme Leidenschaften erweken kann. Vielleicht hat Aristoteles mit seiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerspiel dieses sagen wollen. Man sollte allerdings denken, daß die Angst und Verzweiflung, darin wir einen Menschen über seine verübten Verbrechen sehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrüke in uns machen sollten, die uns für immer, vor solchen Verbrechen zu schützen, stark genug wären. Der Künstler soll darum in der Behandlung der Leidenschaften immer darauf sehen, daß dergleichen wichtige Eindrüke von denselben in den Gemüthern zurük bleiben. Es ist aber nicht genug, daß er die Leidenschaften selber so schildere, daß sie uns reizen oder abschreken; auch ihre Folgen muß er diesem Zwek gemäß heranzubringen wissen. Den, der sich schädlichen Leidenschaften ohne Widerstand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchst wahrscheinliche Weise, in so nachtheilige und unglükliche Umstände gerathen lassen, daß er sich auf keinerley Weise, oder doch nur durch die äußerste Anstrengung seiner Kräfte, und nachdem er sehr viel ausgestanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben so lebhaft die Vortheile

heilsamer Leidenschaften vor Augen zu legen wissen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die besten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die sicherste Rache gegen gewisse Feinde, Eifer für das allgemeine Beste der geradeste Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenschaft ihre eigene Belohnung sey.

Hiezu dienet auch noch, daß solche Personen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verstärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beschreibung der leichtsinnigen Wollust, welche die Einwohner in Lud beherrscht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verstärkt.

— Den Seraph
Fürchtete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte stürzten von seinen Lippen; er sagte:
O! des Unsinns! der göttliche Geist verhauchet sein Feuer
In der Eitelkeit Dienste; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedrukt, vertilgt der große Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer sie ewig erschuf; u.s.w.*)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig ist, dem Nachdenken des Lesers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenschaften die Eindrüke des Guten und Bösen unauslöschlich werden. Das Drama giebt dazu die beste Gelegenheit; und nicht selten haben die Alten mit Vortheil die Chöre desselben dazu gebraucht.

Leidenschaftlich.

(Schöne Künste.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieses Worts oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenschaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenstand leidenschaftlich, wenn er aus Leidenschaft entstehet, oder abzielt sie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeußerungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden. Wir begreifen unter dieser Benennung auch das, was die alten Kunstrichter das παθος, pathetisch, genennt haben, in sofern sie es von dem ηθος, von dem Sittlichen, unterscheiden *).

Leitton.

(Musik.)

Man kann dieses Wort füglich brauchen, um in der Musik einen solchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weise auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum voraus erwekt. So leitet im aufsteigenden Gesang die große Septime natürlicher Weise in die Octave, weil jeder fühlt, daß sie nun nothwendig folgen müsse. Es giebt in der Musik mehrere Töne von dieser Art; der vornehmste aber ist die erwähnte große Septime, die insgemein das Subsemitonium Modi, von den französischen Tonsetzern ton oder note sensible genannt wird. Wenn also in der Harmonie irgendwo anstatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man ist, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meistentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, ist **): so ist diese der Leitton, weil sie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erweckt, dessen große Septime sie ist.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter

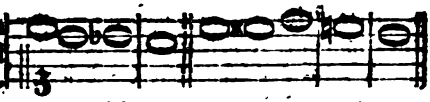
*) S. Sittlich.
**) S. Ausweichung.

*) II Gesang.

unter dem franzöſiſchen Namen ton ſenſible nicht begriffen ſind. So iſt bey jedem Hauptſchluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil ſie allemal die Erwartung des Tones, deſſen Quinte ſie iſt, erweket. Ferner iſt die kleine Septime in dem weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieſelbe allezeit einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß *).

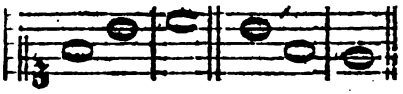
Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne ſtatt. Wenn man z. B. in dem Ton C dur heraufſteiget, und auf die große Septime h gekommen iſt: ſo muß man nothwendig von ihr auf c ſteigen; und ſo kann man im Heruntерſteigen, wenn man auf den Ton f gekommen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben, ſondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben ſo wird in dem Geſang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein ♯, welches der Tonart nicht zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier ſtehenden Beyſpielen:

Hier und in allen ähnlichen Fällen iſt der erhöhete Ton ein Leitton in den über ihn liegenden halben Ton, weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica iſt **). Und ſo leiten auch die durch b oder ♭ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

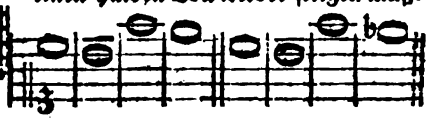


Denn ſie ſind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müſſen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den ſogenannten Tritonus *) geſtiegen, oder gefallen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben; ſondern man muß nothwendig im erſten Fall noch einen Grad über ſich, im andern aber einen Grad unter ſich gehen.



Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird: ſo muß auch dieſe derſelben Regel folgen; ſo daß man nach dem Aufſteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton (nach Beſchaffenheit der Tonart) zurüktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder ſteigen muß.



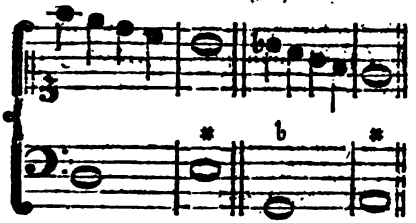
Alle dieſe Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen geſagt worden iſt, hinlänglich erklärt.

In der Phrygiſchen Tonart aber leidet dieſe Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Heruntерſteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig ſtehen bleiben.

*) S. Septimenaccord.
**) S. Ausweichung.

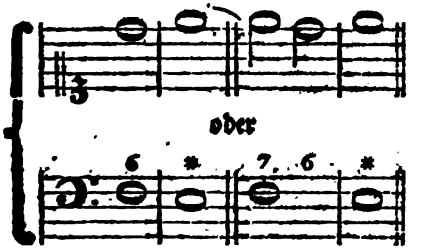
*) S. Tritonus.

So kann man auch nach dem Absteigen auf eine kleine Quinte stehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derselben macht;

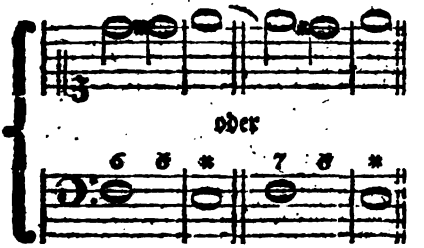


weil in diesem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones ist, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Discantschluß in dieser Tonart, indem die große Septime, anstatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden ist, zum Gebrauch der sonst verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anstatt so zu stehen:



auf diese Weise gemacht worden:



Ueberhaupt also kann man sagen, daß alle Töne, die gegen den würklich vorhandenen, oder von dem Gehör schon zum voraus gefühlten Grundton dissoniren, Leittöne sind, von denen man nothwendig, durch Herauf- oder Heruntertreten um einen Grad in die Consonanz kommen muß.

Licht.

(Mahlerey.)

Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles, was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beschaffenheit und Würkungen des Elements, wodurch uns die Körper sichtbar werden, verschiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunst nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigsten davon hier auseinander setzen, und dem Künstler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung dessen, was er dadurch zum Behuf der Kunst lernen wird, anheim stellen.

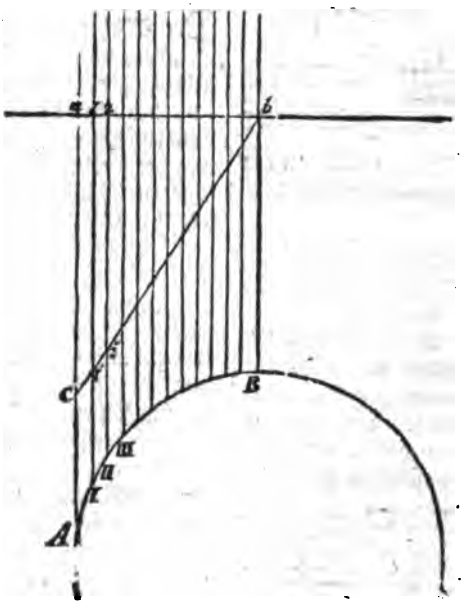
Zuvörderst muß das Licht, als die Ursache der Farben angesehen werden, weil kein Körper Farbe zeiget, als in sofern Licht auf ihn fällt. Der Gegenstand also, oder der Theil desselben, der des Lichts völlig beraubet ist, muß nothwendig schwarz scheinen, von welcher Art sonst seine Farbe am Licht sey. Der Körper sey roth, gelb oder blau, so bald einem seiner Theile das Licht benommen ist, wird derselbe Theil schwarz.

Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses Rothe, und wird heller oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder abprellende Licht ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die

Farbe

Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle.

Dieses sind bey der Farbengebung höchst wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Wirkung des Lichts entstehet. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu setzen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen. Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorstellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abstand der Punkte, in welchen zwey nächst an einander liegende Linien auffallen, könne geschätzt werden. Dieses vorausgesetzt stelle man sich in dieser Figur



die geraden parallellaufenden Linien aA, 1I, 2II u. s. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und ab sey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtstrahlen in rechten Winkeln durchschneidet; bc ein Faden von derselbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen schief durchschneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derselben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anschauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens ab das Licht in gleicher Stärke verbreitet sey; weil die Punkte a 1, 12, u. s. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abstehen. Darum wird der Faden ab in seiner ganzen Länge dieselbe Farbe zeigen. Eben so sieht man, daß auf dem Faden bc das Licht auch durch seine ganze Länge gleich ist, weil die Punkte c 1', 1' 2'' u. s. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie bc gleich weit aus einander stehen. Also wird auch dieser Faden durchaus einerley Farbe haben; aber sie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens ab, weil das Licht, das auf den Faden bc fällt, um so viel schwächer ist, als das, was

was auf a b fällt, um so viel als die Linie c i' länger ist, als die Linie a i. Der Faden b c wird also ein dunkleres Roth haben, als der Faden a b.

Mit dem Faden A I B verhält es sich ganz anders. Man siehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts sich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey A. Der Abstand der Punkte A I ist der größte, I, II, etwas kleiner, II, III, wieder etwas kleiner u. s. f. Darum ist das Licht zwischen A und I am schwächsten; zwischen I und II etwas stärker; zwischen II und III wieder etwas stärker; und so nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am stärksten ist.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung seiner rothen Farbe habe. Bey B wird sie am hellesten seyn, und immer dunkler werden bis nach A; was aber unterhalb dem Punkt A ist, wird wegen gänzlichen Mangel des Lichts seine Farbe völlig verlieren, und schwarz scheinen.

Man stelle sich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; diese Kugel muß vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die sie hat, zeigen. Da, wo das höchste Licht auffällt, wird sie am hellesten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondere Schattirung haben; welches nicht seyn würde, wenn man anstatt der Kugel einen flachen Teller von derselben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben so starkes Licht fällt, als auf jeden andern, so bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieselbige. Also machet die von der höchsten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten allmählig abnehmende Stärke desselben, und die daher entstehende Mannigfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir sie als eine Kugel, und nicht als einen flachen Teller sehen. Daher ist klar, daß die Gestalt der Körper, in sofern sie nicht mehr durch die Umrisse kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Also hat der Mahler vor allen Dingen die Würkung des stärkeren und schwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Ursachen herkomme, nämlich von der absoluten Menge desselben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherstehenden Figur erhellet, stärker oder schwächer wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verursachet werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig seyn, und er muß diesen Theil der Kunst mit der Genauigkeit eines Naturforschers studiren, wie Leonhardo da Vinci gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrift die Natur, oder Farbe des Lichts selbst, weil auch dieses die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. s. f. Man setze, daß der Mahler in seinem Zimmer einen vor ihm stehenden Gegenstand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder

von dem durch die Fenster einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenschein erleuchtet wird. Ist die Luft hell und rein, so kommt alles Licht von dem blauen Himmel; ist die Luft mit weißen Wolken überzogen, so kommt es von diesen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieses weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft schon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch diesen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erforschen. Am wichtigsten ist diese Kenntniß in Absicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenstände zurükgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte besonders gehandelt werden *).

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, ist sein Einfluß auf die Haltung und Würkung. Man findet nämlich, daß derselbe Gegenstand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß sich alle darauf befindliche Dinge besser oder schlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden nach dem ein stärkeres, oder schwächeres Licht darauf fällt, oder nach dem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeschränkt ist, oder nach dem das eingeschränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel von der rechten oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Diese Betrachtung wird sehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Würkung des Lichts auf das Gemählde überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen sind in dem

*) S. Wiederschein.

Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

Auf die Würkung der Stärke und Schwäche des Lichts muß der Mahler aufmerksam seyn; jede mahlerische Scene, sowol in der leblosen Natur, als in der sittlichen Welt, bey hellem und dunkelm Himmel, bey Sonnenschein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künstlers betrachten. Je mehr er sich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das stärkere, bald das schwächere Licht dem Gegenstand giebt. So wird er finden, daß ein sehr starkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederscheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes schädlich ist, indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abstechende Fleken aussehen. Bey gewissen Anordnungen der Gegenstände wird er gewahr werden, daß ein schwaches Licht alles matt macht, ein starkes aber eine unangenehme Zerstreuung kleiner, heller und dunkeler Massen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyspiel des da Vinci seine Bemerkungen aufschreibt, auch bisweilen, wo er besonders gute Würkungen des Lichts wahrgenommen hat, sich derselben durch flüchtige Entwürfe versichert. Die Fälle, wie man die Gegenstände in der Natur angeordnet antrifft, sind unendlich; mancher Anordnung ist ein starkes Licht vortheilhaft, da ein schwächeres bey einer andern Anordnung bessere Würkung thut. Es ist nöthig, dem Mahler, der seine Kunst von Grund aus studiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erst sich selbst überzeuge, daß die Kunst unerschöpflich sey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Ansehung der Verbreitung oder Ausdehnung des Lichts ist zuvörderst anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche sich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das stärkste Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite die Gegenstände trifft, da die andre Seite blos von weit schwächerm wiederscheinendem Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht ist das Tageslicht auf freyen uneingeschränkten Plätzen, wo jeder Gegenstand sowol von oben, als von jeder Seite her, dasselbe Licht empfängt. Das eingeschränkte Licht entsteht entweder vom Sonnenschein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenstände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen so bedekt sind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf sie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenster hat, oder an dem Fuß hoher Berge und ansehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeschränkte Licht die beste Würkung, nach dem die Anordnung und andre Umstände des Gemähldes beschaffen sind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten ist, und daß die Schatten, weil sie gemäßiget sind, nicht als schwarze Fleken erscheinen. Nur für einzele Gegenstände, wie die Portraite sind, ist ein genau eingeschränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, sondern beynahe nothwendig.

Ueber das eingeschränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meisten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beste Würkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenstände stehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, sondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem oder flachem Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die schon für sich ein vollständiges Gemählde ausmachen würde, am vortheilhaftesten durch ein sehr genau eingeschränktes und blos durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, daß die andern Figuren blos abglitschend und durch Wiederscheine etwas erhellet.

Am sorgfältigsten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Würkung der Anordnung der Gegenstände und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreuung des Hellen und Dunkeln in lauter kleine Massen verursachet; denn dieses ist einer der wichtigsten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenster hätte. Dieses thut meistentheils eine sehr schlechte Würkung, und ist dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu stark, oder wie man sagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht sehr vortheilhaft seyn, weil es die allzudunkeln Schatten mildert.

Bisweilen sieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes sehr gedämpftes Licht herrscht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes stärkeres Licht erhöhet wird, und dieses kann

eine ſonderbar gute Würkung thun. In der Churfürſtlichen Gallerie in Dresden iſt eine ſehr ſchöne Landſchaft von Ruisdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorſtellt, darin ſolche helle Blike eine fürtreffliche Würkung thun. Herr Fink, der ſie geſtochen, hat in Behandlung dieſer hellen Lichter große Geſchiklichkeit gezeiget.

Alle dieſe Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder ſchädliche Würkung des Lichts für die Gemählde in der Natur ſelbſt. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit dieſen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meiſter machen kann. Die Arbeiten des Correggio werden ihn lehren, wie bey ſehr ſtarkem Lichte dennoch in dem Gemählde, ſowol in den hellen als in den dunkelen Stellen, eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie ſtatt haben könne. Die Gemählde der ältern Venetianiſchen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchſten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

Von dem Lichte, in Rückſicht auf Mahlerey, handeln ausführlicher: In lateiniſcher Sprache: Joh. Schäffer, in ſ. Graph. §. 35. S. 132 u. f. Lumen et umbra quintum eſt quod ad pictur. pertinet. Voco autem illud rerum ea parte, quâ luci ſunt expoſitæ, illuſtrationem; et averſa, quâ non ſunt, inumbrationem juſtam. — In italieniſcher Sprache: Lomazzo, in dem 4ten Buche ſeines Trattato dell' arte della pittura, S. 211 und zwar unter folgenden Aufſchriften, (welche ich hier zuſammen anführe, da ſie bey ihm in Einem Ganzen verbunden ſind, obgleich verſchiedenes zu den folgenden Artikeln gehöret.) Della virtù del lume; della neceſſità del lume; che coſa ſia lume; diviſione del lume; del lume primario; del ſecondo lume primario; del terzo lume primario; del lume ſecondario; del lume diretto; del lume rifleſſo; del lume rifratto; in che modo tutti i corpi ricevano lume, ò poco, ò aſſai; de gl' effetti che partoriſce il lume ne i corpi in generale; de gl' effetti che partoriſce ne i corpi terrei; de gl' effetti che partoriſce il lume ne' corpi aquei; de gl' effetti che partoriſce ne i corpi aerei; de gl' effetti che partoriſce il lume ne i corpi ignei; de gl' effetti che fa il lume ne i colori; de gl' effetti che fa il lume in qualunque ſuperficie; Qualmente i corpi vogliono havere ſe non un lume principale a gli altri; come ſi diano i lumi a corpi; della ſciagrafica; delle ombre de' corpi ſecondo la veduta anottica; delle ombre de' corpi ſecondo la veduta ottica; delle ombre de' corpi ſecondo la veduta catottica. — Giovb. Armenini, im 3ten Buche, S. 49 f. Veri Precetti della Pittura, und zwar, De' varii lumi che uſano i Pittori ne' loro diſegni; con quali modi, e da qual parte nel ritrare i rilieni, i naturali e le ſtatue, ſi pigliano, che facciano bene; quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, con una univerſal deſcrittione che ſerve a tutti, e come ſi moderi, mediante il buon giudicio di chi opera. — Laireſſe, im 5ten Buche ſeines großen Mahlerbuches, Bd. 2. in folgenden Kapiteln: Von dem Licht und der Betragung oder Beleuchtung; von der Beſchaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerſchein in dem Waſſer; von dem Schlagſchatten nach den verſchiedenen Lichtern; von dem Widerſchein oder den Reflexionen; daß das Sonnenlicht in Anſehung des Schattens keine größere Kraft, als ein gemeines Licht hat; von dem Schlagſchatten in den Sonnenſchein; wie man das Sonnenlicht in einem von allgemeinem Licht beleuchteten Stück vorbilden ſoll;

soll; daß die Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht nicht glitender seyn, als in einem gemeinen Licht; von dem Unterschiede der Schlagschatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entspringen; sonderbare Anmerkungen, welche in dem Sonnenlichte wahrzunehmen sind; die drey Eigenschaften der Sonne; von der Natur der Sonne, in Ansehung der Länder, welche man vorbildet; von der Sonnenbeleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenschaften der Sonne und anderer Lichter, in ihren wesentlichen Vorbildungen und den verschiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde, wegen seiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, von Fackeln, Lampen, Kerzen und Feuer; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zuneigung der Lichter nach der besondern Art der Historien, nebst einer Tafel von den unterschiedenen Lichtern; Und in dem 6ten Buche im 2ten Kapitel: Von dem Licht, den Gestalten und der Vereinigung in den Landschaften; In dem 7ten Buche, im 4ten Kap. Von der Erwählung der Betagungen .... bey den Contresoiten. Ferner du Puy de Grez, in seinem Traité sur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 184 u. f. Du clair obscur; du jour de reflexion; du jour principal; Comment le jour principal et de reflexion se pratiquent dans les lieux couverts et clos. — Hagedorn, in der 47ten seiner Betrachtungen, S. 663. Von der Beleuchtung der einfachen Gruppe, und ganzer Partien in ihrer Verbindung. — C. F. Prange, im 3ten Abschn. S. 98 u. f. f. Akademie der bildenden Künste, vom Licht und Schatten überhaupt; von Austheilung des Lichtes und Schattens; von der Schattirung — u. a. m. —

Lichter.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, ist, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die dasselbe in seiner ganzen Stärke bekommt; also nur ein solches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper sieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Gesicht, worauf ein streifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Kinn und auf der höchsten Rundung der Baken Lichter zeigen, wenn diese Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichtes so hervorstehen, daß sie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorstehenden Theilen vorbeyglitschet.

Man muß sich das eingeschränkte Licht als einen Strohm vorstellen, der seine bestimmte Ufer und Gränzflächen hat. So ist das Licht; das durch eine viereckigte Oeffnung, wie ein Fenster, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeschlossener Lichtstrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen sind, so neben diesem Strohm, daß nur einige herausstehende Theile sich in denselben eintauchen, da andre außer ihm liegen, so erscheinen die Lichter auf diesen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde ist eine Sache, wozu eine mathematische Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perspektiv nur durch wirklich geometrische Bestimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler selten das Licht mit dieser Genauigkeit behandeln, so siehet man gar oft Lichter auf Gemählden verstreut, deren Daseyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometrische Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen sollten die, welche Anleitungen zur Perspektiv für die Mahler schreiben, auch diese Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaßen eine Probe der Behandlung dieser Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeschränktem Lichte der Lichtstrohm nach seiner Größe, nach seiner Figur und nach seiner Richtung genau bestimmt werden. Er kann conisch, cylindrisch, prismatisch u. s. f. seyn. Nächst diesem muß die eigentliche Lage des Lichtstrohms in Absicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes bestimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von seinem Gemählde, und ist die Höhe jedes Gegenstandes darauf bestimmt, so kann er genau sagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtstrohm, und welche ausser demselben liegen.

Hiernächst kommen sowol der Horizont des Gemähldes, als der dafür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles, was über dem Horizont ist, sein Licht niedriger hat, als was unter ihm steht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, keine Lichter haben kann, als auf seiner linken Seite.

Wir berühren diese Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie gesagt, in die Abhandlung der Perspektiv gehört. Wenn in einem historischen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, so hätte der Künstler diese Theorie zur sichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieselbe zeigen. Aber der Historienmahler setzet seine meisten Figuren entweder aus der Phantasie hin, oder nimmt sie aus gesammelten sogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber sicher seyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perspektivischen Regeln bestimmen.

Ungemein viele Fehler, sowol gegen die Perspektiv, als insbesondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entstehen daher, daß die Mahler ihre historischen Stüke aus Studien zusammensetzen, davon jedes aus einem eigenen Gesichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und schattirt worden, und dann glauben, sie können ohne genaue Bestimmung der perspektivischen und optischen Regeln diese Studien durch ohngefähre Schätzung so verändern, daß sie in die Perspektiv und Beleuchtung des Gemähldes passen.

Ausser den, bereits bey dem Artikel Licht angezeigten, zum Theil hierher gehörigen einzeln Kapiteln, aus dem Lomazzo und dem Lairesse, handelt dieser noch im 11ten Kap. des 5ten Buches seines grossen Mahlerbuches, „Von Anbringung verschiedener Lichter in einem Stücke (histor. Gemählde)“ — und im 8ten Kap. des 6ten Buches, „Von den Lichtern in einer Landschaft.“ — —

Lichter.

(Redende Künste.)

Cicero nennt *) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche besonders hervorstechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu seyn scheinen, was die griechischen Rhetoren σχηματα nennen. Es sind also einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns stärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher

*) Brut. c. 79. Orat. c. 25.

welcher sie einverleibet werden; sie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verursachen plözlich einen stärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würkung der Rede; wie wenn in einem sanften und gelassenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas sehr sanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorstellungen, die blos den Verstand erleuchten sollen, auf einmal das Herz in Empfindung gesetzt wird. Ueberhaupt also können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerksamkeit auf Vorstellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden: sehr kräftige Denksprüche, Machtsprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorstechenden Nachdruk.

Dergleichen Lichter sind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um so viel nothwendiger, weil die Einförmigkeit der Würkung, ob dieselbe gleich an sich noch so stark ist, doch allmählig in eine der Aufmerksamkeit schädliche Zerstreuung setzt. Selbst das Brausen eines starken Wasserfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen seiner Einförmigkeit in die Länge fast unmerkbar. Darum muß in den Werken der schönen Künste, die wir nach und nach vornehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerksamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quinctilian in den zwey ersten Abschnitten des 9ten Buches fast alles beysammen, was hierüber kann gesagt werden.

In der Musik ist dieses eben so nöthig, als in der Rede. Da kann eine plözliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Versetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Gesanges, oder der Harmonie, dasselbe bewürken.

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden sich, bey dem Art. Figur angezeigt. — Ausser diesen handeln, im Ganzen, hievon noch, J. J. Riedel, im 1sten Th. s. Theorie der sch. Wissensch. und Künste, S. 228 der 1ten Ausg. — und A. H. Schott im 1sten Th. s. Theorie der sch. Wissensch. §. 172. S. 164.

Licht und Schatten.

(Zeichnende Künste.)

So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entstehen auch Schatten, so daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenstände entspringende Vermischung des Lichts und Schattens an herausstehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Gestalt derselben dem Auge sichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. Es kommt der Mond, wegen Mangel der aus seiner Rundung entstehenden Vermischung des Lichts und Schattens uns nicht, wie er würklich ist, als eine Kugel, sondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen ist die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung, veränderten Lichts und Schattens ein Hauptstük der Wissenschaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig bestimmten geometrischen und optischen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit, in den Anleitungen zur Perspektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts

und Schattens hängt ein groſſer Theil, sowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähldes ab; aber dieſes allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Abſicht auf das Helle und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz *).

Auſſer den bey dem Art. Licht angeführten Schriften, handeln hievon unter mehrern, ausführlicher, de Piles, in dem Cours de peinture, Oeuvr. T. II. S. 285 u. f. als Du clair obſcur — des moyens qui conduiſent à la pratique du clair obſcur — preuves de la neceſſité du clair obſcur dans la peinture — Demonſtration de l'effet du clair obſcur; und Ebend. an einzeln Stellen in ſeinen Converſations ſur la peinture, Oeuvr. T. IV. S. 136. 140. 162. 178. 201. — Hagedorn, in der 46ſten ſeiner Betrachtungen, S. 653. Von der Erhöhung und Mäſigung des Lichtes und des Schattens. — Auch läſt ſich hieher noch im Ganzen des Athan. Kircheri Ars magna Lucis et Umbrae in X. lib. digeſta, Amſtel. 1671. fol. rechnen. —

Liebe.

(Schöne Künſte.)

Dieſe allen Menſchen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen ſo reiche Leidenſchaft wird in allen Gattungen der Werke des Geſchmaks vielfältig zum Hauptgegenſtand; aber von keiner wird ein ſo vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande ſeyen, dem Künſtler über den Gebrauch und die Behandlung derſelben gründliche Vorſchläge zu thun, müſſen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus ſchiken.

Der erſte Urſprung der Liebe liegt unſtreitig in der blos thieriſchen Natur des Menſchen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranſtaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thieriſche Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß dieſe Leidenſchaft ihre Wurzeln in dem Fleiſch und Blut des thieriſchen Körpers hat, aber ihre Aeſte hoch über der körperlichen Welt in die Sphäre höherer Weſen verbreitet, wo ſie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob ſie gleich in ihrer erſten Anlage eigennützig iſt, zeuget ſie doch in rechtſchaffenen Gemüthern die edelſten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichſten Freundſchaft und einer alles eigene Intereſſe vergeſſenden Großmuth. Sie zielt im Grunde auf Wolluſt, und iſt doch das kräftigſte Mittel von der Wolluſt ab- und auf ſeligere Empfindungen zu führen; iſt furchtſam und oft kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchſten Muthes ſeyn; iſt ein in ihrem Urſprung niedriges ſchamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Urſach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieſes widerſprechend, oder übertrieben vorkommt, ſind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künſtler muß die verſchiedenen Geſtalten, die dieſe Leidenſchaft annimmt, und ihre verſchiedenen Würkungen genau unterſcheiden, wenn er ſie ohne Tadel behandeln ſoll. Wir wollen alſo die Hauptformen derſelben unterſcheiden, und über jede einige dem Künſtler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wolluſt verwilderten Menſchen, die blos auf eine

*) Betrachtungen über die Mahlerey, S. 637. Man ſehe auch den Artikel Helldunkel.

eine blose Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abzielt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Diese durch Hülfe der schönen Künste noch mehr zu reizen, in das schon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, ist der schändlichste Mißbrauch, dessen sich Mahler und Dichter nur allzu oft schuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wollust reizen, lassen sich schlechterdings keine Entschuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menschen den geringsten Eindruk machten. Die fleischlichen Triebe, so weit die Natur ihrer bedarf, sind bey Menschen, die ihr Temperament nicht durch Ausschweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit stark und lebhaft genug: also ist es Narrheit sie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüstlinge zu arbeiten, erniedriget den Künstler. Wer sollte ohne Scham sich zum Diener solcher unter das Thier erniedrigten Menschen machen, wenn sie auch von hohem Stande wären?

Deswegen ist die Liebe, in sofern sie blos thierische Wollust ist, kein Gegenstand der Künste, als in sofern diese dienen können, die schädlichen Folgen derselben in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauspieler die höchste Kraft ihrer Talente sehr nützlich anwenden. Der berühmte berlinische Zeichner, Her Daniel Chodowiezki, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthschen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächst auf diese ganz thierische Liebe folget die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umständen der Personen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und sehr unglüklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbesonnenheit, womit sie sich bisweilen einer solchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteste vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geschehen, die würklich abschrekend ist. In Romanen und in dramatischen Stüken wird gar oft der Fehler begangen, daß solche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch so vorgestellt werden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeschrekt wird. Denn selbst der unglüklichste Ausgang, wenn er mehr Mitleiden als Furcht erwekt, thut hier der Absicht keine Genüge. Man hat ja Beyspiele, daß sogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umständen begleitet gewesen, wodurch bey schwachen, enthusiastischen Menschen eine Lust erwekt worden ist, auch so zu sterben. Darum muß von einer solchen Leidenschaft mehr die Thorheit, Unbesonnenheit und das Verwerfliche derselben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu sind mehrere Dichtungsarten geschikt. Die erzählende, sie sey ernsthaft oder comisch, die dramatische und die satyrische Poesie schiken sich dazu, und selbst die lyrische schließt diesen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zwek arbeiten will, so muß er große Vorsichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatischen können wir auch die unglüklichste Liebe nicht empfehlen, weil sie doch immer in ihrem eigentlichen Wesen

etwas kleines und phantaſtiſches hat, das den Charakter hoher Perſonen, dergleichen dieſes Trauerſpiel aufführen ſoll, erniedriget.

So hat Corneille in ſeinem Oedipus den Theſeus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm dieſe würklich ſchimpfliche Empfindung zuſchreibt:

Periſſe l'Univers pourvû que Dircé vive!
Periſſe le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m'importe et le ſalut de tous?
Ai-je rien à ſauver, rien à perdre que vous?

Eine ſolche Liebe iſt völlige Raſerey, und erweckt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingeſehen, daß die Liebe höchſt ſelten als eine wahre tragiſche Leidenſchaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfallen, das Beyſpiel des Hippolytus vom Euripides als eine Einwendung gegen dieſe Anmerkung anzuführen, ſo geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechiſche Dichter dieſen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragiſch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und ſie herrſchte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Beſtrebung dagegen kämpfte, das ſelbſt da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrükte, ſich groß zeigte. Aber Männer, beſonders hohe Perſonen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge einer unglüklichen Liebe unterliegen zu laſſen, iſt in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann ſogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerſpiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyſpiel anzuführen, daß in der Rodogüne die Scene zwiſchen dem Seleucus und Antiochus etwas abgeſchmaltes habe, beſonders die lächerlich galanten Seufzer des Seleucus:

— Ah deſtin trop contraire! —
— — —
L'amour, l'amour doit vaincre, et la triſte amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, et le cede avec gloire;
Cet effet de vertu couronne ſa memoire:
Mais lorſqu'un digne objet a ſçu nous enflamer,
Qui le cede eſt un lache.

Dergleichen Geſinnungen ſchiken ſich für eine ſcherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen Geken ſchildern will.

Es iſt alſo höchſt ſelten, daß die Liebe Aeußerungen zeiget, die ſie zum Gegenſtand des hohen tragiſchen machen. Wie ſtark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch ſeyn mögen, ſo wiſſen doch erfahrnere Kenner der Menſchen, daß ſie vorübergehend ſind, und im Grund etwas blos phantaſtiſches zur Unterſtützung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hinderniſſe in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht ſelten eine wahre comiſche Geſtalt an. Sie ſcheinet von allen Leidenſchaften diejenige zu ſeyn, die den Menſchen am meiſten hintergeht, und ihn auf die vielfältigſte Art täuſchet. Es kann ſeinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comiſchen Würkungen derſelben in einem Lichte vorſtellen, wodurch beyde Geſchlechter gewarnet werden, ſich vor einer Leidenſchaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieſes iſt eigentlicher und guter Stoff für die comiſche Schaubühne.

Eine

Eine edle, mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hinderniſſen zuletzt glüklich wird, iſt ein überaus angenehmer Stoff zu dramatiſchen, epiſchen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es iſt ſchwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der ſo viel reizende Gemählde, ſo mancherley entzükende Empfindungen, ſo liebliche Schwärmereyen einer Wolluſt trunkenen Seele, darbiete, als dieſer. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen ſchätzbaren und angenehmen Würkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weiſe zu entwikeln. Es iſt gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Würkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchſt vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtſchaffnen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle gute Eigenſchaften und Geſinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, den keine andre Leidenſchaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht ſeine jüngern Leſer in gefährliche Weichlichkeit und phantaſtiſche Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben und geliebt zu werden! Die ſchönſten und unſchuldigſten Gemählde von der Glükſeligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbſt die unſchuldigſte Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Weſen gröſſere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrſcht, und das Gemüth, das ſich ſonſt blos der feinern Wolluſt der lieblichſten Empfindungen überließe, bey würkenden Kräften erhält. So hat Klopſtok der höchſten Zärtlichkeit des Lazarus und der Eidli durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrſchung der Herzen zu benehmen geſucht; nur Schade, daß dieſe Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten ſollte, ſelbſt etwas ſchwärmeriſches hat. Durch eine geſetztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geſchützet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch ſchwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Dieſe Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen ſetzen; ſonſt läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe ſehr ſchädlich zu werden. Es wäre hierüber noch ungemein viel beſonderes zu ſagen; aber wir müſſen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, ſtehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf ſehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Würkungen, die ſie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glükſeligkeit, womit ſie verbunden iſt, vorzuſtellen.

Nächſt dem, was gegen Liebe gewiſſer Art in tragiſchen Werken, Hr. von Voltaire, in verſchiedenen ſeiner Vorreden vor ſeinen Trauerſpielen, geſagt, und Hr. Sulzer hier benutzt hat, hat ſich Marmontel derſelben, in ſeiner Apologie du Theatre (Merc. 1753. Nov. und Dec. 1759. Jan. Deutſch, Leipz. 1766. 8.) und in ſeinen Abhandlungen bey den Chef d'Oeuvr. dramatiques, deutſch, Leipz.

Leipz. 1774. 8. so wie in der Poetique, Bd. 2. Kap. 12. S. 187 u. f. angenommen. — Von der Liebe, im Lustspiel handelt Cailhava, in dem 2ten Kap. des 1ten Bd. seiner Art de la Comedie, S. 367.

Liebhaber.

(Schauspielkunst.)

Die Person, welche im Schauspiel die Rolle eines Verliebten hat. Wenn die Gesellschaft der Schauspieler vollkommen seyn soll, so müssen Liebhaber von mehr als einer Art darin seyn. Denn die comische Liebe erfodert eine ganz andere Vorstellung, als die ernsthafte *). Die Rolle der Liebhaber ist gewiß nicht die leichteste. Die ernsthafte und edle Liebe erfodert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Wesen. Das beste Stük kann durch eine schlechte Figur, oder durch schlechte Manieren so verdorben werden, daß das Ernsthafte poßirlich, und das Zärtliche abgeschmakt wird; wovon leider die Beyspiele auf der deutschen Bühne nicht sehr selten sind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Geken, oder doch ungeschikten und gar nicht liebenswürdigen Menschen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea ist?

Der Schauspieler muß die äußerste Sorgfalt anwenden, die Personen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der schlechten Aufmunterung, die die deutsche Schaubühne bis hieher erfahren hat, ist nicht zu erwarten, daß auch der verständigste und uneigennützigste Vorsteher der Bühne allemal solche Leute finde, die diesen Rollen eine Genüge leisten.

*) S. Liebe.

Lied.

(Dichtkunst.)

Man hat diesen Namen so mancherley lyrischen Gedichten gegeben, daß es schwer ist den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterscheidet. Wir haben schon mehrmal erinnert, daß sich die Gränzen zwischen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterschieden sind, nicht genau bestimmen lassen *). Die Ode und das Lied haben so viel gemeinschaftliches, daß sowol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schiken scheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, sind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopstok unter der allgemeinen Aufschrift Oden herausgegeben hat **). Will man aber das Lied von der Ode würklich unterscheiden, so könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für dasselbe angenommen werden.

Zur äußern Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe sich auch auf alle übrigen schikte; da die Ode entweder blos zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe einen besondern Gesang erfodert. Nach diesem angenommenen Grundsatz würde das Lied sich von der Ode in Absicht auf das Aeußerliche, oder Mechanische, sehr merklich unterscheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und

*) S. Art. Gedicht II Th. 322 f.

**) S. B. der Schlachtgesang S. 71; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied S. 274. sind bessere Lieder, als Oden zu nennen.

und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen; oder noch beſſer würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede ſich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Geſanges dieſes erfodert *). Die Ode bindet ſich nicht an dieſe Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einſchnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten ſich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erſte Strophe in den Einſchnitten, Abſchnitten, und Schlüſſen der Perioden, allen übrigen zum Muſter dienen. In der Ode hingegen würden die verſchiedenen Strophen ſich blos in Abſicht auf das mechaniſche Metrum gleich ſeyn, ohne alle Rükſicht auf das Rhythmiſche, das aus dem Sinn der Worte entſteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulaſſen, welche die Ode ſich erlaubt; ſondern in allen Verſen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphiſchen Ode. Denn eine ſolche Gleichförmigkeit iſt für den leichten Geſang ſehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenſchaften des Liedes, das ſich vollkommen für die Muſik ſchiket, findet ſich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnſtiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

Mit dieſem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinſtimmen, und in Abſicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten ſeyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts geſagt werden, weil durchaus dieſelbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt ſich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton der andern, auch verſtattet ſie wol gar mehrere leidenſchaftliche Aeußerungen von verſchiedener Art, ſo daß eine Strophe ſanft fließt, da die andern ungeſtüm rauſchen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht ſtatt haben. So ſtark, oder ſo ſanft die Empfindung im Anfange deſſelben iſt, muß ſie durchaus fortgeſetzt werden.

Der Geiſt des eigentlichen Liedes, in ſofern es von der Ode verſchieden iſt, ſcheinet überhaupt darin zu beſtehen, daß der beſungene Gegenſtand durchaus derſelbige bleibet, damit das Gemüth dieſelbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenſtand der Empfindung von mehreren, aber immer daſſelbe würkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es ſoll eine einzige leidenſchaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieſelbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrſcht wird, könnten faſt alle Vorſchriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, ſo dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verſchiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er ſich aber auch nicht die geringſte von den Ausſchweifungen auf andre Gegenſtände, die der Ode ſo gewöhnlich ſind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, ſo müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorſtellung von der Glükſeligkeit der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorſtellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

*) S. Cadenz.

Es ist überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verstärken will, selbst so ganz durchdrungen sey, daß alle andre Vorstellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeschlossen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er besingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeschränktes Gefallen an dieser Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann sich seine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß sie durchaus dieselbe seyn.

Wenn man bedenket, wie wenig oft dazu erfodert wird, die Menschen in leidenschaftliche Empfindung zu setzen*); und wie leicht es ist, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr schmeicheln, immer lebhafter zu machen, so wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranstaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, besonders wenn mehrere Menschen in einerley Absicht versammlet sind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in sehr lebhafte Empfindung setzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in stiller und ruhiger Empfindung für sich staunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzuloken; so wie bey gegenseitigen Anlässen das Lachen eines einzigen eine ganze Gesellschaft lachen macht. Man hat Beyspiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menschen ganze Schaaren furchtsam, oder beherzt gemacht hat. Und wie oft geschieht es nicht, daß man in Gesellschaft vergnügt und fröhlich ist, lacht und scherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht sind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wissen warum? Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen sind davon angesteckt worden.

Hieraus ist abzunehmen, daß bey gewissen Gelegenheiten ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne besondere Kraft seines Inhalts, ungemein große Würkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum sind da weder tiefsinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheste ist zum Lied das beste, wenn es nur sehr genau in dem Ton der Empfindung gestimmt ist.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildert der Dichter seine vorhandene Empfindung, seine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. s. f. oder er besinget den Gegenstand, der ihn, oder andere in die leidenschaftliche Empfindung setzen soll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen solcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten diese lehrenden Lieder nicht gern verworfen sehen, obgleich unser größter Dichter*) sie nicht zulassen will. Aus diesen drey Arten entsteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern Art ist. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünstelt, und so viel immer möglich durch das ganze Lied sich selbst gleich seyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zusammengeordnet sind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müssen kurz und höchst natürlich seyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerksamkeit auf erforschendes Nachdenken leiten, folglich

*) S. Empfindung; Leidenschaft.

*) Klopstok in der Vorrede zu seinen verbesserten geistlichen Liedern.

lich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen sowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig seyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchst popular seyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuversichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Setzet man zu diesem noch hinzu, daß das Lied, sowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichtesten Wolklang haben müsse, so wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter desselben ziemlich vollständig haben.

Daß das nach diesem Charakter gebildete und von Musik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, ist eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn schon der Gesang ohne vernehmliche Worte, so wie er sich zum Lied schiket, (wovon im nächsten Artikel besonders gesprochen wird,) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken; kommen nun noch die eigentlichsten auf denselben Zwek abzielenden Vorstellungen dazu, und wird beydes durch das Bestreben des Singenden, seine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr gestärket: so bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der schönen Künste nichts gleich kommt. Denn das blos Mechanische des Singens führet schon etwas, den Affekt immer mehr verstärkendes mit sich. Die höchste Wirkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menschen zugleich feyerlich abgesungen wird, weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden *), die leidenschaftlichen Eindrüke am stärksten werden, wenn mehrere zugleich sie äußern.

*) S. Leidenschaft.

Unter die wichtigsten Gelegenheiten großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, sind die gottesdienstlichen Versammlungen, zu deren Behuf unter allen gesitteten Völkern alter und neuer Zeiten besondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anstalten, ist gewiß keine so wichtig, als diese. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Versammlung das Lied selbst mitsingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beste Kirchenmusik, die man blos anhört. Denn es ist ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Musik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man selbst mitarbeitet. Die geistlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir sie singen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte seine Kraft weit stärker, als beym Lesen.

Deswegen sollten die, denen die Veranstaltungen dessen, was den öffentlichen Gottesdienst betrifft, aufgetragen sind, sich ein ernstliches Geschäfft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beste zu veranstalten. Unsre Vorältern scheinen die Wichtigkeit dieser Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man sie itzt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Absingen derselben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angesehen, itzt aber wird dieses sehr vernachläßiget. Zwar haben unlängst einige unsrer Dichter, durch das Beyspiel des verdienstvollen Gellerts ermuntert, verschiedene Kirchenlieder verbessert, auch sind ganz neue Sammlungen solcher Lieder gemacht worden; und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer sehr guter geistlicher

licher Lieder. Aber der Gesang selbst wird bey dem Gottesdienst fast durchgehends äußerst vernachläßiget; ein Beweis, daß so mancher Eiferer, der alles in Bewegung setzet, um gewisse in die Religion einschlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienstes er übersiehet, da er den Kirchengesang mit Gleichgültigkeit in seinem Verfall liegen läßt.

Nächst den geistlichen Liedern kommen die, welche auf Erwekung und Verstärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgesänge und Päane, die sie allemal vor der Schlacht zur Unterstützung des Muthes feyerlich absangen; und ohne Zweifel hatten sie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotischer Empfindungen abzielende Lieder, die sowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angestimmt wurden. Auch unsre Voraltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geschäfft es war, solche Lieder zu dichten, und die Jugend im Absingen derselben zu unterrichten, machten einen sehr ansehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Gesellschaft aus. Wenn unsre Zeiten vor jenen einen Vorzug haben, so besteht er gewiß nicht darin, daß diese und noch andre politische Einrichtungen, die auf Befestigung der Nationalgesinnungen abzielen, itzt völlig in Vergessenheit gekommen sind. Aber wir müssen die Sachen nehmen, wie sie itzt stehen. Man muß itzt blos von wolgesinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern dergleichen Lieder erwarten. Unser Gleim hat durch seine Kriegslieder das Seinige gethan, um in diesem Stük die Dichtkunst wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurük zu führen. Durch sein Beyspiel ermuntert, hat Lavater, ein warmer Republikaner, für seine Mitbürger patriotische Lieder gemacht, darin viel Schätzbares ist. Es ist zu wünschen, daß diese Beyspiele mehrere Dichter, die außer dem poetischen Genie wahre Vernunft und Rechtschaffenheit besitzen, zur Nachfolge reizen.

Die dritte Stelle könnte man den sittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menschlichen Pflichten, oder zu den besondern Pflichten gewisser Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewisser Stände und Lebensarten besingen. Diese müssen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: Brüder laßt uns lustig seyn, anstimmt, welches allerdings auch seine Zeit hat, sollte man ein: Brüder laßt uns fleißig, oder redlich seyn, gesungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Gesellschaft, und für alle Lebensarten gehabt haben *), die zwar, wie aus einigen Ueberbleibseln derselben zu schließen ist, eben nicht immer von wichtigem Inhalt gewesen; aber darum sollte eine so nützliche Sache nicht völlig versäumt, sondern mit Verbesserung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hätte ein so leichtes und doch so kräftiges Mittel, die Menschen zum Guten zu ermuntern, nicht so sehr vernachläßigen sollen. Es ist bereits im Artikel über die Leidenschaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichsten Menschen, der zugleich ein Mann von großem Genie ist, von der Wichtigkeit

*) Eine ziemlich vollständige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nauze über die Lieder der Griechen, in dem IX. Theile der Memoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres.

tigkeit solcher Lieder denkt. Man wird schwerlich ein würksameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieses ist, die Gesinnungen und Sitten der Menschen zu verbessern. Ich besinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung englischer Gedichte von einem gewissen Hamilson ein Lied von ausnehmender Schönheit gelesen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings schildert, den sie sich zum Gemahl wählen wird. Es ist so voll edler Empfindungen, und sie sind in einem so einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorstellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein solches Lied, zumal wenn es gut in Musik gesetzt wäre, ohne merklich nützlichen Einfluß auf ihr Gemüth singen könnte. Zu wünschen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine so einnehmende und rührende Weise in Liedern behandelt würde. Hier öffnet sich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe besitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verse einzukleiden.

Zunächst an diese Gattung gränzen die sanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit ist: Klagelieder über den Tod einer geliebten Person; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine sittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünsche und dergleichen. Man hat in dieser Art Lieder von der höchsten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender seyn, als der Abschied von der Nice des Metastasio? Alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelsten Art in das menschliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieser Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin seyn sollte, als eine naive Aeußerung irgend einer unschuldigen Empfindung, so sind sie wenigstens höchst angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyspiele zum Muster anführen. Das eine ist das bekannte Lied: Siehst du jene Rosen blühn; das andre ein Lied aus der comischen Oper die Jagd, das anfängt: Schön sind Rosen und Jesmin.

Eine ganz besondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen könnten solche Lieder haben, wo zwey Personen abwechselnd singen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen streiten. Man weiß, wie sehr Scaliger von dem Horazischen Lied: Donec gratus eram tibi *), gerührt worden; und doch ist es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopstoks Elegie Selma und Selma ein fürtreffliches Lied in dieser Art gemacht werden; und so könnte man zwey in einander verliebte Personen in abwechselnden Strophen singen lassen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die liebenswürdigen Eigenschaften ihrer Schönen besängen. Offenbar ist es, wie dergleichen Gesänge, wenn der Dichter Verstand und Empfindung genug hat, von höchstem Nutzen seyn könnten. Nur müßte man sich dabey auf der einen Seite nicht bey blos sinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem schönen Busen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küssen und den Grazien spielen; noch auf der andern Seite seine Empfindungen ins Phantastische treiben und von lauter himmlischen Entzükungen sprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müssen natürlich und nicht im Enthusiasmus eingebildet seyn; nicht auf blos vorübergehende Auf-

*) Od. L. III. 19.

Aufwallungen, sondern auf dauerhafte, rechtschaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet seyn. Hier wäre also für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieses Feld ist bey der ungeheuren Menge unsrer Liebeslieder noch wenig angebaut.

Zuletzt stehen die Lieder, die zum gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern. Diese, auch selbst die artigen Trinklieder, wenn sie nur die, von der gesunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgesitteten Fröhlichkeit nicht überschreiten, sind schätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchst vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der Menschen haben. Der hypochondrische Mensch ist nicht blos dadurch unglüklich, daß er seine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß sehr oft unmoralisch zu denken und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude sein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es ist nicht so leicht, als sich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieser Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menschen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutschland haben uns läppische Kindereyen, anstatt scherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben; andre haben sich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem würklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da sie glaubten, eine anständige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu besingen. Es ist nichts geringes auf eine gute Art über gewisse Dinge zu scherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht lustig wird, als wenn er im eigentlichen Verstande schwelget; wem die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbste des thierischen Genusses, der muß sich nicht einbilden mit Wein und Liebe scherzen zu können. Mancher junge deutsche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und Niemand achtet feiner, als etwa Menschen von niedriger Sinnesart, die durch die schönen Wissenschaften so weit erleuchtet worden, daß sie wissen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor sind. Aber wir haben uns hierüber schon anderswo hinlänglich erkläret *). Der große Haufen unsrer vermeintlich scherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man sich in umständlichen Tadel ihrer kindischen Schwärmereyen einlasse. Unser Hagedorn kann auch in dieser Art zum Muster vorgestellt werden. Seine scherzhaften Lieder sind voll Geist, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne sie zu mißbrauchen. Aber hierin scheinen die französischen Dichter an naivem, geistreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein schöner Trinklieder von dieser Nation.

Die blos witzig scherzhaften Lieder, worin außer einigen schalkhaften Einfällen auch nichts ist, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringste Classe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte sprechen werden. Zu dieser Art rechnen wir z. B. das zehnte Lied im ersten Theil der vorherangezogenen Berlinischen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufschrift hat: Kinderfragen, und noch mehrere dieser Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Classe der nützlichen Lieder diejenigen, die persönliche Satyren enthalten; wie

so

*) S. Freude.

so viele Vaudevilles der französischen Dichter. Sie sind ein Mißbrauch des Gesanges.

Unsre heutigen Meister und Liebhaber der Musik machen sich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert hört man sie singen: rauschende Concerte mit nichtsbedeutenden Symphonien untermischt, und mit Opernarien abgewechselt, sind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben denn die Vorsteher und Anordner dieser Concerte, daß sie sich verunehren würden, wenn sie dabey Lieder singen ließen? Und können sie nicht einsehen, wie wichtig sie dadurch das machen könnten, was itzt blos ein Zeitvertreib ist, und oft sogar dieses nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer sich nicht noch auf eine andre Weise dabey zu helfen wüßten? Daß man sich in Concerten der Lieder schämet, beweist, daß die Tonkünstler selbst nicht mehr wissen, woher ihre Kunst entstanden ist, und wozu sie dienen soll; daß sie lieber, wie Seiltänzer und Taschenspieler, Bewunderung ihrer Geschiklichkeit in künstlichen Dingen, als den hohen Ruhm suchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilsame und edle Empfindung rege zu machen. Man erstaunet bisweilen zu sehen, in was für Hände die göttliche Kunst, das menschliche Gemüth zu erhöhen, gefallen ist!

Das Lied scheinet die erste Frucht des aufkeimenden poetischen Genies zu seyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geist sonst noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem ältesten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geschichte der ersten Kindheit des menschlichen Geschlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforscher Spuren der urältesten Lieder gefunden; und Herodotus gedenkt im zweyten Buche seiner Geschichten eines Liedes, daß auf den Tod des einzigen Sohnes des ersten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überaus große Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Festen, Spielen, Mahlzeiten, fast bey allen Arten gesellschaftlicher Zusammenkünfte, wurde gesungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des La Nauze umständliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftsteller *) versichert, daß die heutigen Griechen noch in diesem Geschmak sind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtischen Völkern ist bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernsthafter, als die Griechen waren, scheinen sich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben so vieler Arten griechischer Lieder, deren jede ihre besondere Form und ihren besondern Inhalt hatte, aber keinen ursprünglich römischen.

Unter den heutigen Völkern sind die Italiener, Franzosen und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutschland hingegen ist der Geschmak für diese Gattung sehr schwach, und es ist überaus selten, daß man in Gesellschaften singt. Dennoch haben unsre Dichter diese Art der Gedichte nicht verabsäumet. Herr Ramler hat eine ansehnliche Sammlung unter dem Namen der Lieder der Deutschen herausgegeben. Aber die meisten scheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entstanden zu seyn. Nur in geistlichen Liedern haben sowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbesserung, als auch einige neuere,

*) Porter in s. Anmerkungen über die Türken.

neuere, ſich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr als bloße Nachahmer gezeiget.

Gegen die, in dem vorhergehenden Artikel vorgetragene Theorie des Liedes, finden ſich Einwendungen in der Vorrede zu dem 4ten Th. der, von Hrn. Füeßli zu Zürich, herausgeg. Allgemeinen Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1784. 8. — Von der Theorie des Liedes handelt noch, Idea della Canzone, von Feder. Menino, bey ſeiner Idea del Sonetto, Ven. 1670. — L'art de faire chanſons, Balades, Virelais et Servantois, von Euſt. Morel, genannt des Champ. — Der 4te Art. des 8ten Kap. im 3ten Bde. der Elemens de la Poeſie françoiſe, S. 180 und zwar de l'Ode Anacreontique ou des Chanſons; des Chanſons Bachiques; des Chanſ. Erotiques; du Vaudeville. — Der 9te Art. des 2ten Kap. im 2ten Bde. von Domairons Princ. gen. des belles Lettres, der die Lieder in Chanſ. crit. Bachiq. und Satyr. eintheilt.) — Ein Aufſatz darüber, von Philipps, in dem Guardian N. 16. — Eſſays on ſong writing . . . Warrington 1772. 1774. 8. von J. Aikin, und zwar on ſong writing in general, deutſch in den Balladen, von Urſinus; on ballads and paſtoral ſongs; on paſſionate and deſcriptive ſongs; on ingenious and witty ſongs. — Eine Abhandlung über das Lied und den Urſprung des Liedes von Hrn. Jacobi, im 6ten-9ten Bd. der Iris. — — Die geiſtliche Liederpoeſie, theoretiſch und practiſch entworfen, von Lauterwald, Halle 1769. 8. (ſehr ſchlecht.) — S. auch den 20ten der Schleſw. Litterbr. — und übrigens den Art. Lyriſch.

Zu der Geſchichte des Liedes gehören, und zwar in Anſehung der Griechen: Sur les chanſons de l'anc. Grece, deux diſſertat. von de la Nauze, im 15ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, durch Hrn. Cäſar, bey Hagedorns poetiſchen Werken, und in Marpurgs kritiſchen Beyträgen. — De Epicinio; Auct. Mich. Schwaenio, Wit. 1705. 4. — Drey, über das λινὸν ἄσμα (Lied der Landleute, Bauerlieder) geſchriebene Diſputat. von Joh. Andr. Knoblauch, Sam. Lupius, und Joh. Gottſ. Leſchnert, Viceb. 1707. 1708. 4. — Eine, von den Ὑμνηγοῖς (den, der Diana gewidmeten Geſängen) handelnde Diſputat. von J. P. Eccard, ebend. 1721. 4. — Auch finden ſich Nachrichten im 14ten Buche S. 618. D u. f. von des Athenäus Deipnoſoph. — — Der Italiener: Quadrio, im 2ten Kap. des 2ten Buches ſeiner Storia e ragione d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 72 u. f. — Der Spanier: Aufſatz dem, was Velazquez in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt von der lyriſchen Poeſie dieſes Volkes S. 414. ſagt, finden ſich in des P. Sarmientos Mem. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpañoles, Mad. 1775. 4. S. 230 u. f. ſo wie in Baretti's Reiſe durch Spanien, verſchiedene, näher hierher gehörige Nachrichten. — Der Franzoſen: Diſcours ſur l'ancienneté des chanſons françoiſes, bey den Poeſies du Roi de Navarre, Bd. 1. S. 183-262. Par. 1742. 8. 2 Bd. — Diſſertation de l'origine et de l'utilité des chanſons, particulierement des Vaudevilles, par Beneton de Morange de Pegrins, in dem Merc. de France, Dec. 1740. S. 2645-2661. — Memoire ſur la chanſon, von Querlon, vor der Anthol. franc. Par. 1765. 8. 3 Bd. — Der 4te Band des Eſſai ſur la Muſique, Par. 1780. 4. enthält ein alphabetiſches Verzeichniß aller franzöſiſchen lyriſchen Dichter, und Proben ihrer Dichtart. — Der Engländer: Hiſtorical Eſſay on the Origin and progreſs of national ſong, vor dem 1ten Bd. der Select Collection of Engliſh ſongs in three Vol. Lond. 1783. 8. — Der Deutſchen: Hagedorns Vr. vor ſ. Oden und Liedern. — Die Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und National-Litter. Th. 2. S. 67. —

Lieder sind geschrieben worden, bey den Griechen: von Tyrtäus (3321. Von seinen Kriegsgesängen sind vier auf uns gekommen, welche zuerst mit dem Callimachus, apud Froben. 1532. 4. nachher in verschiedenen Sammlungen, und endlich, ex edit. Klotzii, Brem. 1764. 8. Alt. 2767. 8. b. Ausg. gedruckt worden sind. Uebersetzt in das Englische; von Jac. Ward, in den Misc. Poems, by Concanen, 1724. 8. Von einem Ungen. Lond. 1761. 8. Von Alch. Holwhele, bey s. Theokrit 1787. 4. sämmtl. in Versen; In das Französische, von Poinsinet de Sivry, Par. 1759 und 1764. 12. In das Deutsche, von Hrn. Weiße, Leipz. 1762. 12. und im 2ten Theil seiner lyrischen Gedichte, Leipz. 1772. 8. in schönen Versen. Von Contius, bey der Uebers. des Tibull, Zür. 1783. 8. Von dem Gr. Stolberg in den Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. In dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. finden sich Untersuchungen über sein Leben und seine Schriften, von Hrn. Sevin; bey der Ausgabe durch Hrn. Klotz zwey Dissertationen; und Hr. Mörschel gab 1778 eine besondere. Litterarische Notizen, unter andern, in dem 11ten Kap. des 2ten Buches von Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 738 u. f. T. C. Harles, Introd. in Hist. Ling. Gr. Alt. 1778. 8. S. 51 u. f.) — Alcman, oder Alcmanen (3333. Von seinen 6 Büchern Gesängen sind wenig Fragmente übrig, die sich, unter andern; bey den von Stephanus herausgegebenen lyrischen Dichtern befinden. Nachr. von dem Dichter giebt Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 88.) — Alcaeus (3401. Nur einige Fragmente sind von ihm noch da, und, unter andern, auch in der vorhin angeführten Sammlung befindlich. Mit Erläuterungen hat sie C. D. Jani, Halle 1780-1782. 4. in drey Progr. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 84.) — Anakreon (s. dessen Art.) — Und übrigens den Artikel Ode. — — Bey den Römern; Catullus (Ed. pr. mit Tibull und Properz, 1472. f. Ex edit. Ant. Vulpii, Pat. 1737. 4. Frid. Jul. Doering, Lipf. 1788. 8. und öfterer mit Tibull und Properz. Einen guten Commentar hat Jean Passerat, Par. 1608. f. geliefert. Uebersetzt in das Französische ist er von Peyay, Par. 1772. 12. In das Deutsche, die Nänie auf den Tod eines Sperlinges, von Ramler; die Nachtfeyer der Venus, von Hrn. Bürger, in ihren Gedichten; einzele Stücke in Schmidts Catull. Gedichten, Berl. 1774. 8. der Attys, von Hrn. Werthes, mit Anmerk. Münster 1774. 8. Sämmtlich, Cöthen 1790. 8. Auch haben wir noch sehr viele einzele Nachahmungen, zu welchen unter andern die Hendecasyllaben, Amst. 1773. 8. gehören. Erläuterungsschriften: Catullus, s. de Stylo et sapore Catulliano, Diatr. Auct. C. Michaelis, Aug. Vind. 1776. 8. und im 2ten Bd. der Collect. Poet. Elegiac. Vindob. 1784. 8. 2 B. Ueber das Epithalamium in G. D. Kölers Auserlesenen Poesien, Lemgo 1788. 8.) — Horaz (s. den Art. Ode, wo auch die neuern lat. lyr. Dichter ihren Platz finden werden.) — — Bey den Italienern: Ich ziehe hier nur das her, was sie Canzone nennen; über das Sonett, die Cantate (Madrigal) s. diese Artikel, und über die verschiedenen Abtheilungen ihrer lyrischen (mellischen) Poesie überhaupt, den Art. Lyrisch. Sie theilen die Canzone in Petrarchesca, Pindarica, Canzone a ballo, Anacreontica, in Catene (worin die Strophen gleichsam in einander fließen, so daß die zweyte mit eben den Worten anfängt, womit die erste sich schließt), in Monili (eine Art von Catena, wo der erste Vers der folgenden Strophe eine Wiederholung des siebenten des vorhergehenden ist), in Barzelette (eine kleinere Gattung der Ballata, oder Canzone a ballo), in Ritondelli (in welchen, an einer unbestimmten Stelle, irgend ein Vers wiederholt wird) ein. Ursprünglich waren indessen ihre Gesänge, oder Lieder, nicht in Strophen abgetheilt, und in einem gleichförmigen Sylbenmaße abgefaßt;

Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit soll zuerst der Cavaliere Focaccchiere, schon ums J. 1200 hinein gebracht haben. Es sind deren, indessen, in ganz freyem Sylbenmaaße, noch in neuern Zeiten, unter andern von Alessi. Guidi († 1712) abgefaßt worden. Geschrieben haben Canzonen: Guitone d'Arezzo († 1250) Guido Cavalcanti († 1300) Dante Alighieri († 1321) Cino di Pistoja (1320) Salvino Dini (1320) deren, und anderer, eben so alter, vor dem Petrarch berühmter Dichter, Gesänge, unter dem Titel, Sonetti e Canzoni di diverse antichi Autori Toscani, Fir. 1527. 8. verm. Ven. 1731 und 1740. 8. unter dem Titel, Rime di diverse Aut. Toscani, und zum Theil auch einzeln, als von dem Cino, Ven. 1589. 4. gedruckt worden sind. — Fr. Petrarca († 1374. Rime, Ven. 1470. fol. Pad. 1472. fol. obl. Ven. 1473. 4. Sonetti e Canzone . . . Rom. 1473. fol. Ven. 1521. 1540. 1541. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1756. 4. 2 Bd. mit K. Schon im J. 1722 waren der guten Ausgaben von ihm 134 gemacht. (S. die Einleitung zu der angeführten Paduanischen Ausg. und übrigens den Art. Sonett.) — Franc. Sacchetti († 1400. Seine Canzonen finden sich bey den Gedichten des folgenden.) — Giusto de' Conti († 1410. Seine Gedichte wurden, unter der Aufschrift, Bellamano, Bol. 1472. 4. Fir. 1715. 12. gedruckt.) — Lor. de' Medici († 1493. Poes. volg. Vin. 1554. 8.) — Fil. Strozzi, Pier. Franc. Giambellari († 1564.) Giamb. Gelli, Ant. Alamanni, gehören hierher, als von welchen sogenannte Canti Carnascialeschi, in den Trionfi . . . Fir. 1559. 8. abgedruckt sind.) — Mat. Matt. Bojardo († 1494. Rime lir. Reg. 1499. 8. Ven. 1501. 8.) — Girol. Carbone (Sonetti, Sestine e Canzoni, Nap. 1506. fol.) — Ant. Cornazzano († 1500. Rime, Vin. 1502. 8. Mil. 1529. 8.) — Lud. Martelli († 1527. Rime, Ven. 1533. 8. Opere, Fir. 1548. 8.) — Giovb. dell' Ottonajo († 1527. Canzoni (scherzhaft) . . . Fir. 1566. 8.) — Pier. Bembo († 1547. Rime, Vin. 1505. 8. 1544. 8. Rom. 1548. 4. Ven. 1558. 12. 1562. 12.) — Lud. Arioſto († 1533. Seine Canzonen sind in s. Rime, Ven. 1546. 8. und einzeln, Ven. 1552. 8. 1561. 8. und in den verschiedenen Sammlungen seiner Werke gedruckt, und gehören mit zu den bessern.) — Bern. Capello (Rime, Ven. 1560. 4.) — Ann. Caro († 1566. Rime, Ven. 1569. 4. und in s. Opere, Ven. 1757. 8. 7 Bde.) — Bern. Tasso († 1569. Rime, Vin. 1560. 12.) — Bern. Rota († 1575. Sonetti e Canzoni . . . Nap. 1560. 8. 1572. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bd.) — Torq. Tasso († 1595. Rime e prose, Ven. 1583. 12. 3 Th. Der vierte, Ferr. 1586. 12. der 5te und sechste, Ven. 1587. 12. Opere, Fir. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1735. 4. 12 Th.) — Celio Magno und Orsato Giustiniano (1600. Rime, Vin. 1600. 4.) — Asc. Pignatello († 1601. Rime, Nap. 1593 und 1692. 4.) — Gasp. Murtola (1604. Canzonetti, Pad. 1608. 8.) — Fil. Alberti († 1612. Rime, Ven. 1602 und 1603. 12.) — Tom. Stigliani (1625. Rime, Parte I. Ven. 1601 und 1605. 12. verm. Rom. 1623. 12.) — Giovb. Marino († 1625. La Lira, III Parte, Mil. 1607. 12. ist schon nicht die erste Ausg. Ven. 1630. 12. Rime nuove.) — Ces. Caporali (Rime, Ven. 1662. 12. Perug. 1770. 4.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canz. Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Rime, ebend. 1599. 12. verm. 1605. 8. 3 Bd. Ven. 1610. 12. 3 Bd. Fir. 1627. 8. 3 Bd. Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 8. 4 Bd. 1757. 12. 5 Bde.) — Sforza Pallavicino († 1667. Drey gute Canzonen von ihm befinden sich in der Scelta di Poes. Ital. Ven. 1686.) — Ben. Menzini († 1704. Poes. lir. Fir. 1680. 8. 1730. 8. 3 Bde.) — Franc. Lemene († 1704. Poes. div. Mil. 1692. 4. verm. Mil. 1698. 1699. 8. 2 Bd.) — Vinc.

Filicaja († 1707. Poeſ. Fir. 1707. 4.) — Lor. Megliotti († 1712. Canz. Anacr. Fir. 1725. 8. unter dem Nahmen Lindoro Elateo; ferner Il Canzoniere della Dama Immaginaria.) — Aleſſ. Guidi († 1712. Poeſie liriche, Parm. 1681. 12. Rime, Rom. 1704. 4. vollſt. Ven. 1726. 12. Ven. 1751. 12.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737. 8.) — Fr. Upezzinghi (Canz. Anacr. Lucca (1714-1718. 4. 2 Th.) — Bened. Pallavicini († 1742. Oper. Ven. 1744. 8. 4 Th.) — Vitt. Vittori (Rime piac. Mil. 1744. 8.) — Paolo Rolli († 1762. Poet. componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — Piet. Metaſtaſio († 1781. Opere, Par. 1780. 8. 10 Bd. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Luc. 1790. 8. 8 Bde.) — Giuſ. Baretti (Poeſ. piac. Vin. 1750-1764. 8. 2 Bd. Tor. 1774. 8.) — Matt. Damiani (Poeſ. Vin. 1765. 8. 2 Bd.) — Giov. Bat. Caſti (Poeſ. liriche, Ven. 1769. 8.) — Carlo Innoz. Frugoni († 1767. Canzoni ſcelte, Rom. 1778. 12. 3 Bde. und in ſ. Opere, Parm. 1779. 8. 9 Bde. Luc. 1779. 8. 15 Bde.) — Ang. Berlendis (Stanze . . . e Poeſ. lir. Tor. 1787. 12. 3 Bde.) — Giuſ. Colpani (In ſ. Opere. Vic. 1788. 8. 4 Bde.) — Alonſo di Varanno (In 10 Bde. ſ. Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 Bde.) — Das übrigens, ſelbſt der guten Liederdichter, mehrere ſind, verſteht ſich von ſelbſt; wo iſt der, welcher nicht ein, oder ein paar Geſänge dieſer Art abgefaßt hätte? Aber eben deswegen wird es unmöglich, alle anzuführen. Man hat indeſſen Auswahlen ſolcher und ähnlicher Gedichte in Sammlungen geſucht, und ſchon deren ſind mir einige 70 bekannt, wovon die mehreſten wieder aus verſchiedenen Bänden beſtehen. Die wichtigſten, auſſer den bereits angeführten, ſind erſchienen zu Flor. (1490) 4. — zu Venedig, unter dem Titel, Rime diverſe di eccellentiſſimi Autori, 1545-1550. 3 Bd. 8. eine Auswahl aus 77 Dichtern: wovon eine Fortſetzung, nämlich der 4te Th. (aus 44 Dichtern) zu Cremona 1552. der 5te zu Ven. 1552. (aus 23 Dichtern) der 6te Ven. 1553. (aus 48 Dichtern) der 7te Ven. 1556. 8. (aus 12 Dichtern) der 8te unter dem Titel, I Fiori delle Rime, Ven. 1558. 8. (aus 2 Dichtern) der 9te Crem. 1560. 8. (aus 39 Dichtern) — Rime di diverſi eccellenti Autori Breſciani, Ven. 1553. 8. (aus 23 Dichtern) — Rime di div. eccellenti Autori . . . Ven. 1556. 12. (von Dolce gemacht) — Rime diverſe di alcune . . . Donne, Lucca 1559. Nap. 1595. 8. (von 40 Dichterinnen) — Rime ſcelte da diverſi eccellenti Autori, Ven. 1563-1564. 2 Bd. verm. Ven. 1590. 12. 2 Bd. von Lud. Dolce. — Rime di div. nov. Poeti Toſcani, rac. da M. Dion. Atanagi, Ven. 1565. 8. 2 Bd. aus 66 Dichtern. — Rime di div. Aut. Baſſaneſi, rac. da Lod. Marucini, Ven. 1579. 8. — Scelta di Rime di div. eccellenti Poeti . . . Gen. 1579. 12. 2 Th. (von Chriſt. Zabata geſammelt.) — Rime di div. cel. Poeti . . . Berg. 1587. 8. (aus 7 Dichtern) — Scelta di Rime di div. moderni Autori, Gen. und Pav. 1591. 8. 2 Th. (aus 40 Dichtern) — Le Muſe Toſcane . . . Berg. 1594. 8. (aus elf Dichtern) — Rime di div. illuſtri poeti de' noſtri tempi . . . Ven. 1599. 12. — Parnaſſo de' poetici Ingegni . . . . Parm. 1601. 12. (aus 15 Dichtern) — Rime d'illuſtri ingegni Napolitani, Ven. 1633. 8. (aus 6 Dichtern) — Poeti antichi raccolti da Cod. Mſſ. da M. Leone Allacci, Nap. 1662. 8. — Le Muſe Siciliane, Scelta di tutte le Canzone della Sicilia . . . Pal. 1662. 12. 5 Th. — Scelta di poeſie Italiane . . . Ven. 1686. 8. — Rime, ſcelte de' poeti illuſtri de' noſtri tempi, Lucca 1709-1719. 8. 2 Th. — Storia letter. . . . dell' Academia . . . in Reggio, Reg. 1711. 4. (aus 44 Dichtern) — Poeſie Italiane de' Rimatori viventi . . . Ven. 1717. 8. — Rime ſcelte de' poeti Ferrareſi . . .

Ferr. 1713. 8. (aus 106 Dichtern) — Rime degli Arcadi . . . Rom. 1716. 1722. 8. 9 Bde. — Rime de' poeti illustri viventi. Faenza 1723-1724. 12. 2 Th. von Andr. Rubriboli. — Componimenti poetici delle più illustri Rimatrici . . . rac. da Lor. Bergalli, Ven. 1726. 12. 2 Bd. (aus 69 Dichterinnen) — Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellent. Rimatori d'ogni Secolo, Bol. 1708-1709. 8. 4 Th. verm. Ven. 1727. 8. 4 Th. von Agost. Gobbi) — Rime de più illustri poeti Ital. scelte dall Abate (Annibale) Antonini, Par. 1732. 8. 2 Th. — Rime scelte de' poeti Ravennati . . . Rav. 1739. 8. (aus 136 Dichtern) — Scelta di leggiadrissime Canzoni . . . Piac. 1747. 4. — Raccolta di . . . Canzonette Anacreontiche, Vin. 1762. 8. — S. übrigens den Art. Sonett. — —

Bey den Spaniern: Von ihren lyrischen Gedichten, welche hieher gehören: sind die ältesten die Coplas de la Zarabanda, und de Calainos, wovon die erstern, dem Sarmiento zu Folge (Memor. para la historia de la Poesia §. 525 und 527) und mit dessen Worten zu reden, siempre son amorosas y con mezcla de satyra jocosa contra los circunstantes, und die letztern nur mas ridiculas. Daß deren schon sehr frühzeitig im 14ten und 15ten Jahrhunderte abgefaßt worden, ist wohl nicht zu bezweifeln; aber, natürlicher Weise, sind diese nicht mehr, oder doch in einer ganz veränderten Sprache nur noch vorhanden. Die andern Gattungen hieher gehöriger Gedichte sind die Baylo, (Balladen oder Tanzlieder) Letrilla oder auch Villancico, (Lieder mit Refrains) Passa-calla (Gassenhauer) Villanella (Bauerlied). Cantilena, und Cancion. Auch haben sie deren, welche nach den Versarten und dem Strophenbau benannt sind, als Redondillas, Quintillas, Sestinas, u. d. m. Die berühmtesten Dichter, welche deren geschrieben haben, sind: Garcilasso de la Vega († 1536. Zuerst in den Werken des folgenden, und nachher einzeln, zuletzt, Mad. 1765. 8. gedruckt.) — Juan Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. Arab. 1597. 12.) — Diego de Mendoza († 1575. Obr. . . . Mad. 1610. 4.) — Chr. de Castillejo († 1596. Obr. Mad. 1598. 8.) — Estoval Man. de Villegas (Eroticas, Nag. 1617-1618. 4. 2 Bde. Mad. 1774. 4. 2 Bd. Auch sind aus dem 2ten Buche desselben, 22 Cantilenen in den 1ten Bd. S. 30 u. f. des Parn. Espan. aufgenommen worden. Nachrichten von dem Verfasser, und 25 seiner Lieder in Prosa, hat Hr. Bertuch im Merkur vom J. 1774. geliefert. — Auch im Göttingischen Almanach vom J. 1780. finden sich ein Paar.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 4. 1761. 4.) — Lup. de Argensola († 1614.) und Bart. de Argensola († 1634. Obr. Sarag. 1634. 4.) — Mig. de Cervantes Saavedra († 1616. Die, in seinen Romanen befindlichen Lieder, sind, unter dem Titel: Lieder zweyer Liebenden . . . von J. S. Butenschön, Heidelb. 1788. 8. ins Deutsche übersetzt worden.) — Vinc. de Espinel († 1634. Bey seiner Uebersetzung der Dichtkunst des Horaz, Mad. 1591. 8. finden sich vortrefliche Lieder, welche in Strophen von kurzen achtsilbigen Versen, zuerst Espinelas, jetzt Decimas genannt, abgefaßt sind.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obr. del Bachiller Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parn. Espan. y Musas Castellanas, Madr. 1648. 8. Obr. Brusl. 1660. 4. 3 Bd. 1670. 4. 4 B. Mad. 1736. 4. 6 Bde.) — Luis de Gongora († 1627. Geschmackverderber bey den Spaniern, und Stifter der Cultos, oder geschmückten Dichter. Bey seinen Romanzen, welche Hr. Jacobi schön untreu übersetzt hat, finden sich auch Lieder.) — D. Jos. Pasquez (Ocios de mi juventud, o Poesias Liricas, Mad. 1773. 8.) — Lieder dieser, und sehr viel anderer, Dichter sind in Sammlungen gebracht, wovon die wichtigsten sind: Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — Romancero gen. Mad. 1604. 4. 2 Bd. 1614.

1614. 4. 2 Bd. — Flores de poetas illustres, Val. 1605. 4. — Cancionero Llamado Dança de Galanes . . . por Diego da Vera, Barcel. 1625. 12. — Poesias varias de grandes Ingenios, Zar. 1654. 4. — S. übrigens den Artikel Romanze.

Bey den Franzosen: Viele ihrer ersten Nationallieder scheinen in einem verdorbenen Latein abgefaßt gewesen zu seyn, und man schreibt deren dem H. Bernard und dem Abelard zu, (S. L'Ancienneté des chanf. franc. S. 165. und auch die Revolution de la langue franc. S. 81.) ob sie gleich auch deren in der gemeinen Sprache gehabt haben, zu welchen, wahrscheinlicher Weise, auch der, durch die Schlacht bey Hastings, berühmt gewordene Gesang von Roland gehört. — In der Normandie, und später, im eilften und zwölften Jahrh. in der Provence, entstanden die in der Landessprache abgefaßten Lieder, wovon jene mehr heroisch, diese mehr scherzhaft waren. Den Nahmen Chanson, soll ihnen zuerst der Troubadour Giraud de Borneil (1200) gegeben haben. (S. Hist. des Troub. Bd. 2. S. 27.) Früher hießen sie vers überhaupt, oder Lais. Der Verfasser des ersten Trinkliedes soll Eustache Deschamp (S. das Mem. histor. sur la Chanson, vor der Anthologie franc. S. 26) und der Urheber des Vaudeville, Olivier Basselin, unter der Regierung Franz des ersten, gewesen seyn. (ebend. S. 33.) Nach den Troubadours, von welchen die Hist. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd. und die, bey dem Art. Dichter, S. 617 angeführten Schriften, Nachrichten geben, ist der älteste, eigentlich französische, merkwürdige Liederdichter der bekannte Thibault Graf von Champagne, nachheriger König von Navarra († 1253) dessen Poesies . . . mit Noten und einem Glossario, Par. 1742. 8. 2 Bd. gedruckt worden sind. Und unter den 127 Dichtern, welche Fauchet, bis zum Jahre 1300 aufzählt, finden sich überhaupt ungefähr siebenzig Liedersänger. Unter der Regierung Karl des Fünften wurde indessen, der Geschmack an den Eigenheiten der Provenzalischen Poesie noch herrschender; nun entstanden, oder wurden allgemein, und zu Tausenden, Chant royal, Ballade, Lai, Virelais, Triolet, Madrigal, Rondeau, Vaudeville, und dergleichen geschrieben; nur wenig französische Dichter werden dieser Muse nicht geopfert haben; es ist also auch nicht möglich alle anzuführen. Ich schränke mich daher auf die merkwürdigern ein. Frc. Villon (1461. Ihm schreiben die Geschichtschreiber der französischen Poesie das Verdienst zu, zuerst den Mittelweg zwischen dem Angenehmen und Possenhaften, gezeigt zu haben. Seine Oeuvr. welche 1532. 16. 1533. 16. 1723. 8. 1742. 8. gedruckt sind, enthalten einige Balladen.) — Clem. Marot († 1544. Oeuvr. Lyon 1534. 16. Amst. 1731. 4. 3 B. 12. 6 Bde.) — Berenger de la Tour (Seine Gedichte, welche unter den Titeln, Siecle d'or, Lyon 1551. 8. Choreide, ebend. 1556. 8. und L'Amie des Amies . . . ebend. 1558. 8. erschienen, enthalten eine Menge Chants royaux und Chansons amoureuses.) — Mellin de St. Gelais († 1558. Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — Joach. du Bellay († 1560. Obgleich in s. Oeuvr. Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. sich nur wenig eigentliche Lieder finden: so gehört er denn doch zu den guten Liederdichtern dieser Zeit.) — Jacq. Grevin († 1570. Soll den Trois Siècles de la Litterat. franc. zu Folge, zuerst, nach dem Muster der Italiener und Spanier, die Chansons galantes eingeführt haben. Seine Gedichte sind, unter dem Titel, L'Olympe . . . Par. 1560. 8. gedruckt; auch finden sich dergleichen Lieder bey s. Theatre, P. 1562. 8.) — Remy Belleau († 1577. Seine Oeuvr. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. enthalten verschiedene gute Lieder.) — Nic. Renaud (Gehört zu den berühmtesten Liedersängern dieser Zeit. Seine Gedichte führen den Titel, Chastes Amours, ensemble les Chansons d'Amour . . Par. 1565. 4.) —

Jean Bayf († 1591. Oeuvr. P. 1572. 8. 2 Bde.) — Cl. Pontaux (Seine Gedacrye amoureuſe contenant . . . Aubades, Chanſons gaillardes, Pavanes, Bransles . . . Par. 1579. 8. beſteht aus Nachahmungen Italieniſcher Dichter.) — Jean Paſſerat (Oeuvr. Par. 1606. 8.) — Phil. Desportes († 1606. In ſ. Oeuvr. Par. 1573. 4. 1579. 4. Anv. 1591. 12. finden ſich die beſten Lieder ſeiner Zeit.) — Jean Bertaut († 1611. Wird zu den guten Liederdichtern ſeiner Zeit gezählt. Oeuvr. Par. 1605. 8. 1623. 8.) — Hugues Guerin, oder Gautier Garguille, Flechelles gen. (1634. Seine Chanſons, gedr. 1631. und 1636 waren, zu ihrer Zeit berühmt.) — Jean Sarraſin († 1654. Oeuvr. 1663. 12.) — Franc. Metel de Bois Robert († 1662. Furetiere nennt ihn den erſten franzöſiſchen Liederſänger.) — Denis Sanguin de St. Pavin († 1670) Patrix († 1671.) Anton de Rambouillet, Marquis de Sablieré († 1680) Blot, oder Chauvigny Hotman und Jacq. Charg. de Marigny († 1670) werden in dem Mem. hiſtor. vor der Anthol. franc. S. 49 als die vorzüglichſten franzöſiſchen Chanſonniers der Begebenheiten der Zeit, in der Minderjährigkeit Ludwig des 14ten angeführt. Beſonders leiſtete der letzte dem Card. Retz während der fronde gute Dienſte; ſ. Lieder ſind 1660 gedruckt. — Pierre Perrin († 1680) Maria Cathar. des Jardins Villedien († 1683.) — Cl. Em. Lullier Chapelle († 1686. Oeuvr. Haye 1755. 12.) — Iſ. Benſerade († 1691.) — Math. de Monſtreuil († 1692.) — J. Louis Faucon de Ris Charleval († 1693.) — Ant. Bauderon de Senece († 1698.) — Frc. Pajot Linieve († 1704.) — Et. Pavillon († 1705. Oeuvr. P. 1715. 1759. 12. 2 B.) — Alex. Lainetz († 1710. Poeſies 1716. 12. 1756. 8.) — Ch. Aug. Marquis de la Fare † 1712. und Guil. Aut. de Chaulieu † 1720 (Poeſ. Amſt. 1724. 8. Haye 1731. 12. 2 Bd. Par. 1750 und 1757. 12. 2 B.) — Frcs. Regnier Desmarets († 1713.) — Henriette Juliette de Murat († 1716.) — Ph. Edm. de Coulanges († 1716.) — Louiſe Gillot de Saintonge († 1718.) — Ant. Ferrand († 1719.) — Jacq. Vergier († 1720. Seine Lieder finden ſich bey ſ. Poeſ. div. Par. 1726. 8. 2 B. Lond. 1773. 12. 3 B.) — Ant. Gr. v. Hamilton († 1720. Der 2te Th. ſ. Oeuvr. 1760. 12. 4 B. enthält ſ. Lieder.) — Bernard de la Monnoye († 1728.) — Rochebrune († 1732.) — Morfontaine († 1732.) — Jean Haquenier († 1738.) — Ch. Henri Riboutet († 1740.) — Frcs. Joſ. de St. Aulaire († 1742.) — Ant. Lebrun († 1743. Odes gal. et bachiq. Par. 1711. 12.) — Jean Joſ. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) — Gallee († 1757.) — Gabr. Ch. Lattaignant (Pieces derobées 1759. 12. 2 B. unter dem Titel, Poeſies 1758. 12. 4 Bde. Chanſons et autres P. poſth. 1779. 8.) — Jean Mich. Sedaine (Rec. de Poeſies 1752-1760. 12. 2 Th.) — Franc. Aug. Par. de Monteif († 1770. Choix de Chanſons avec notes 1757. 8. Oeuvr. Par. 1768. 12. 4 B.) — Alex. Piron († 1773. In ſ. Oeuvr. 1775. 8. 7 Bde. 12. 9 Bde. finden ſich mehrere Lieder.) — Joſ. Dorat († 1780. Oeuvr. Par. 8. 18 Bde.) — Edm. de Sauvigny (Odes anacreont. 1762. 12.) — St. Lambert (Rec. de Poeſies 1759. 12. Oeuvr. 1771. 12.) — Chev. Chenevieres (Les Loiſirs 1764. 12. 2 Bd. 1769. 12.) — Madame Guibert (Poeſ. Amſt. 1764. 8.) — Franc. Thomas Baculard d'Arnaud (Bey ſ. Romeo Sidney et Silly 1766. 12. findet ſich eine Samml. von 60 Anakreontiſchen Oden. Auch ſtehen dergl. von ihm in den Muſenalmanachen.) — Legier (Amuſ. poet. 1769. 8.) — Zimmermann (Chanſ. militaires 1769. 8.) — Pierre Laujon (Les Apropos de la Société, et les Apropos de la folie 1776. 8. 3 Bde.)

3 Bde.) — Sylvain Maréchall (Biblioth. des Amans, Odes Erotiques 1777. 8. mit Muſik. 1786. 12.) — In den Enfans du pauvre diable de Mr. de l'Empirée, P. 1776. 12. ſind ſich Lieder, u. d. m. — Chev. Parny (Poeſ. erotiques 1777. 8. Opuſc. poet. 1779. Chanſons Madegaſſes 1787. 12. Deutſch, bey der Ueberſ. der Prom. champ. des le Clerc, Leipz. 1788. 8. Oeuvr. 1787. 12. 2 Bde.) — Ame. Ambr. Joſ. Feutry (Seine Nouv. Opuſcules, 1778. 8. enthalten Couplets, Madrigale u. d. m.) — Pons de Verdun (Mes Loiſirs ... 1780. 12.) — Le Mierre (S. Pieces fugit. 1782. 8. enthalten mehrere Lieder.) — Berenger (In dem Portefeuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. und unter dem Titel, Poeſies 1785. 12. 2 B. finden ſich viele angenehme Lieder.) — Medard de St. Juſt (L'occaſion et le moment, ou les petits Riens 1782. 12.) — Chev. Boufflers (Poeſ. 1784. 8. Oeuvr. 1786. 12.) — De Piis (Chanſ. nouv. 1785. 12.) — Lablée (Opuſc. lyr. 1785. 12.) — Auch finden ſich deren in den verſchiedenen Muſenalmanachen, und den Sammlungen dieſer Art, von Rochon de Chabannes, Colle, Imbert, Beaumarchais, Romans, Franc. de Neufchateau, Davinel, Rigoley de Juvigny, Pont de Veile, Maſſon de Morvillieres, Marſollier, Gency, Moreau, Mancel, Sauterau de Bellevaud, Hellet, Garnier, Simon Beſroy de Reigny (bekannt unter dem Nahmen des Couſin Jacques.) Deſchamps, Dupuy des Iſlets, Le Grand d'Auſſy, u. a. m. — ſo wie in den Oeuvr. ch. du C. de Treſſan, Par. 1776. 2 Bde. — In den Oeuvr. de Pezay 1791. 12. 2 B. In den Oeuvr. badines et mor. de Cazotte 1788. 18. 4 Bde. — In den Opuſc. de Mr. Gotte 1789. 12. Und zu den Liederdichtern, im Ganzen, gehören ferner die Verfaſſer der Opern, Operetten, Parodien (ſ. dieſe Artikel) — — Sammlungen von Liedern: Plus heller Chanſ. nov. Par. 1542. 8. — Sommaire de tous les Rec. des Chanſ. tant amoureuſes, ruſtiques que muſicales, Lyon ſ. a. 16. 1555. 8. — Le Roſier des Chanſ. nouv. Lyon 1580. 16. — Le joyeux bouquet des belles Ch. nouv. Lyon 1583. 16. — Le Printems des Chanſ. nouv. Lyon 1583. 16. — Nouveau Vergier floriſſant de belles Chanſ. Lyon ſ. a. 16. — La Fleur des Chanſ. nouv. traitans partie de l'amour partie de guerre, Lyon 1586. 16. und unter dem Titel, Le Cabinet des plus belles Chanſ. ebend. 1592. 16. — Requiel de toutes les plus belles Chanſ. Lyon 1596. 12. — Le Parnaſſe des Muſes, ou Rec. des plus belles Chanſ. à danſer, Par. 1627. 12. — Le Parn. des Muſes, ou Chanſons à boire et à danſer, P. 1633. 12. — Nouv. Rec. de Chanſ. et Airs de lour . . Par. 1656. 12. — In dieſen Zeitpunkt gehört die Muſe Mouſquetaire, welche ich aber nicht nöthig hernachzuweiſen weiß. — Rec. des meilleurs Chanſ. de l'opera, P. 1696. 12. 3 Bde. — Nouv. Rec. de Chanſ. franç. P. 1732. 8. 6 Bde. — Rec. de Chanſ. choiſies avec les Airs notés ... Haye 1731 u. f. 12. 8 Bde. — Rec. de trois cent Chanſ. franc. Lond. 1737. 8. — Rec. hiſtor. de Chanſ. Vaudevilles etc. 1746. 8. 2 Th. — Amuſemens des Dames, ou Nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1756. 12. — Le Chanſonnier agréable, p. l'Abbé Chayer 1760. 12. — Amuſemens de Campagne, ou nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1761. 12. 2 B. — Les plaiſirs de la Société, ou nouv. Choix de Chanſons, Amſt. 1762. 12. 2 B. mit Muſik. — Anthologie franc. ou Chanſ. choiſ. depuis le 13e Siecle jusqu'à preſent, (Par.) 1765. 8. 3 Bd. mit der Muſik. — Chanſ. joyeuſes, Par. 1765. 8. 2 Th. (Forts. der vorigen.) — Rec. portatif de Chanſ. Par. 1765. 8. — Dict. lyr. portatif, ou Choix des plus jolies Ariettes avec la Muſique, p. Mr. Dubreil,

Dubreil, Par. 1771 u. f. 8. 4 Bde. — Choix de Chanſ. miſes en Muſique, p. De la Borde 1775. 8. (ſehr gut.) — Etrennes Anacreontiques 1776. 12. iſt fortgeſetzt. — Théatre de Société, ou Rec. de Chanſ. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Le petit Chanſonnier franc. 1778. 12. 1782. 8. 3 Bde. (die beſſern darin ſind von Coulanges, J. B. Rouſſeau, La Motte, Moncrif, Bernard, Colle, Lattaignant, Sedaine, Favart, Gauvin, Dorat, Arnaud, Blin de Saintmore, Le Mierre, Imbert, Leonard.) — Almanac Muſical 1781. 1783. 12. 3 Samml. Le nouvel Anacreon, ou les Soupers de Paphos 1782. 12. — Anacreon en belle humeur, 1782. 12. 4 Th. iſt aber nachher noch fortgeſetzt worden. — Chanſ. choiſ. avec les Airs notés, Lond. 1784. 12. 4 Bde. — Etrennes de Polymnie, ou Rec. de Chanſ. Romanc. Vaudevilles etc. 1785. 12. iſt fortgeſetzt. — Rec. compl. d'Ariettes 1787. 12. 3 Bde. — — Auch finden ſich deren noch in dem Treſor du Parnaſſe, ou le plus joli des Rec. Lond. 1762-1770. 12. 6 Bde. herausg. von Couret de Villeneuve. — Elite de Poeſies fugitives, 1765 u. f. 12. 5 Bde. — Almanac des Muſes, 1764. 12. (fortgeſetzt bis jetzt.) — Les Graces, 1769. 8. (fortgeſ. unter dem Titel, Triomphe des Graces.) — Etrennes de Parnaſſe, 1770. 12. (fortgeſetzt.) — Le Secretaire du Parn. 1770 u. f. 12. — Pieces echappées au ſeize prem. Alman. 1780. 12. — Almanac des Graces 1784. 12. (fortgeſ.) — Almanac litteraire, ou Etrennes d'Apollon 1776. 12. (fortgeſ.) — Le Panthéon litteraire, u. a. m. — —

Bey den Engländern: Ueberbleibſel Wälſcher oder Walliſer Geſänge finden ſich in den Some Specimens of the anc. Welſh Bardes by Evan Evans, Lond. 1764. 4. — In den Transl. Specimens of Welſh Poetry, by W. Walters, 1782. 8. — In den Muſical and Poet. Reliks of the Welſh Bards . . , by Edw. Jones 1784. f. und unter andern auch in Burneys Hiſtory of Muſik, Bd. 2, S. 110. — Auch gehören noch hieher die Hiſtor. Mémoire of the Iriſh Bards with Obſerv. on the Muſik of Ireland, by Joſ. Walker 1786. 4. — — Das älteſte, eigentlich engliſche, bis auf unſre Zeiten gekommene Lied iſt ein Lob des Gutsguk, aus den Zeiten Heinrich des 3ten (S. Hiſtor. Eſſay on nation. Song. S. XLVI. vor der Select Coll. of Engl. Songs, Lond. 1783. 8. 3 Bde.) Aus ſpätern Zeiten ſind deren in den Reliques of anc. Engl. Poetry . . Lond. 1765. 8. 3 Bd. (wovon ein Theil in den Volksliedern, Leipz. 1778 u. f. 8. 2 Th. In den Balladen und Liedern altengl. und altſchottiſcher Dichtart, Berl. 1777. 8. und in den Altengl. und Altſchottiſchen Balladen, Gött. 1780 u. f. 8. 2 Th. überſetzt worden iſt) — in den Old Ballads, hiſtor. and narrative . . . by Th. Evans, Lond. 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 Bde. und in den Ancient Songs from the time of King Henry the third to the Revolution. 1792. 8. geſammelt. Das Alter der mehreſten, der in der erſten Sammlung befindlichen Lieder iſt aber ſehr bezweifelt worden; und in der Abhandlung, welche dabey ſich befindet, ſcheint Percy in den Fehler gefallen zu ſeyn, daß er, was von den franzöſiſchen Minſtrels (deren Sprache am engliſchen Hofe vorzüglich geſprochen wurde) gilt, auch auf die engliſchen Minſtrels angewandt hat. (S. die Obſervat. on the anc. Engl. Minſtrels vor der letztern Sammlung S. XII u. f.) Bis zur Zeit der Reformation wurden gewöhnlich, und im Ganzen, nur franzöſiſche, lateiniſche und italieniſche Lieder geſungen (S. Burneys Hiſt. of Muſik, Bd. 2. S. 551.) Longham, in dem Letter of Killingsworth, Lond. 1575. 8. gedenkt indeſſen, einer handſchriftlichen Sammlung engliſcher Lieder aus frühern Zeiten. Was man, mit Gewißheit weiß, iſt, daß Surrey († 1546) und Wyat deren, nach italieniſchen Muſtern verfertigten, welche, mit ähnlichen, Lond. 1557

und

und 1565 zuſammen gedruckt worden ſind, und daß das älteſte Trinklied in Gammer Gurtons Needle, Lond. 1575. zu finden iſt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt, oder unter die Regierung der K. Eliſabeth einige berühmte Balladenmacher, als Th. Delony, Rich. Johnſon, Elderton († 1592.) und ſpäter Martin Parker, wovon die erſtern verſchiedene Sammlungen, mit der Aufſchrift Garlands drucken ließen, deren noch einige vorhanden ſeyn ſollen. Unter den von nun an, häufigern Liederdichtern ſind die merkwürdigſten: Phil. Sidney († 1586. England's Helicon, a Coll. of Songs; jedoch ſind ſeine Lieder wenig natürlich) — Chriſtph. Marlow († 1593) — W. Shakſpear († 1617.) — Mich. Drayton († 1631.) — John Donne († 1631.) — John Suckling († 1638. Works 1770. 12. 2 Bde.) — Hen. Wotton († 1639.) — Th. Carew († 1639. Poems 1654. 8. 3te Ausg. 1772. 12. Heinr. Lawes ſetzte ſie in Muſik.) — Heinrich King († 1669. Poems etc. 1657. 8. 1782. 12.) — Abr. Cowley († 1667. Works, by Hurd 1721. 12. 3 Bde. 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnſonſchen Samml.) — Gr. von Rocheſter († 1680.) — S. Butler († 1680.) — G. Etherege († 1680.) — Edm. Waller († 1687. Works 1759. 12. 1773. 12. und in der Johnſ. Samml.) — Aphra Ben († 1689. Poems on ſev. occaſions 1684. 8.) — Gr. v. Dorſet († 1705.) — Will. Walſh († 1710. Poems 1692. 8. und in der Johnſ. Samml.) — Will. Wycherly († 1715. Poems 1704. f. Nur ſind ſeine Lieder ſehr unzüchtig.) — Nic. Rowe († 1718.) — Sheffield, Herz. von Buckingham († 1720.) — Matth. Prior († 1721. Poems 1779. 8. 2 Bde.) — Th. Sedley († 1722. Poems 1719. 12. 2 Bde.) — Th. D'Urfey († 1723. Ein wahrer Volksliederdichter; die mehreſten derſelben finden ſich in den Pills to purge Melancholy, L. 1712. 12. 5 Bde. 1719. 12. 6 Bde. ſie ſind aber auch beſonders geſammelt 1718. 8. 6 Bde.) — Rich. Steele († 1729.) — Will. Congreve († 1729. Works 1788. 12. 2 B.) — Th. Parnell († 1730. Poems 1772. 12.) — Philip, Herz. v. Wharton († 1731.) — John Gay († 1732. S. Works 1775. 12. 3 Bde. Glasg. 1776. 12. 2 Bde. enthalten die beſten Lieder ſeiner Zeit.) — Barton Booth († 1733.) — Luk. Budgel († 1736.) — Hen. Carey († 1743.) — Jonath. Swift († 1745. Hat mancherley Volkslieder hinterlaſſen, in welchen er den Vorſatz gehabt zu haben ſcheint, das gezierte muſikaliſche Geſchwätz ſeiner Zeit lächerlich zu machen.) — Matth. Concanen († 1749) — Miſtr Laetitia Pilkington († 1750.) — Sam. Croxall († 1751.) — Will. Collins († 1756. Works 1765. 1780. 8.) — Edw. Moore († 1757. Works 1756. 4.) — Rich. Leveridge († 1758) — W. Shenſtone († 1763. Works 1764. 8. 2 Bde. 1769. 8.) — Eliſ. Carter (Poems 1762. 8.) — Rob. Lloyd (Poems 1762. 4. Poet. W. 1788. 8. 2 Bd.) — G. Lyttelton († 1773. Works 1771. 4. 1776. 8. 3 Bde. (im 3ten Bde.) und in der Johnſonſchen Sammlung; Deutſch von J. Weigel, Nürnb. 1791. 8.) — John Cunningham († 1773. Poems 1771. 8. 1781. 12.) — Chriſtph. Smart († 1771. Poems 1752. 4. 1763. 4.) — G. Alex. Stevens († 1784. Songs, com. and ſatiric. 1772. 12. 1788. 8.) — Will. Whitehead († 1785. Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde.) — Edw. Lovibond († 1775. Poems 1785. 8.) — Soame Jenyns († 1787. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde.) — W. Mory (unter dem Nahmen Copywell gab er Shrubs of Parnaſſus 1760. 12. und darauf Bloſſoms of Helicon 1763. 12. heraus, die ſich jetzt in ſ. Poet. W. 1770. 8. 2 Bde. finden.) — Th. Mozeen (The Lyric Packett 1764. 8.) — Anna Laetit. Barbauld (Poems 1773. 4.) — Th. Scott (Lyric Poems 1774. 8.) — Miſtr. Miller († 1781. Poet. Amuſements

ar a Villa near Bath 1775 u. f. 8. 4 Bde. 1781. 8. 4 B.) — Ch. Hanbury Williams (Odes 1775. 8.) — Paul Whitehead (Poems 1777. 8.) — John Moore (Poetic. Trifles 1779. 8.) — Ch. O'brien (Luſorium; a Collect. of convivial Songs 1782. 8.) — J. Freeth (The political Songster, or a touch on the Times, Birm. 1784. 12. 1790. 12. (Nicht ſchlechte Balladen.) — Edw. Trapp Pilgrim (Poet. Trifles 1785. 12.) — Rob. Pratt (In dem 1ten Bde. ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Bde. finden ſich ſehr gute Lieder.) — Capt. Morris (Collect. of Songs 1786. 8. 2 Th.) — H. J. Pye (Der 1te Bd. ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. enthält mehrere gute Lieder.) — Will. Belon (Poems 1788. 8.) — Chriſtph. Whirligig (Poet. Flights 1788. 8.) — Rob. Merry (M, als einer der Verf. von den Liedern bekannt, die in der Zeitſchrift, The World, erſchienen und nachher unter dem Titel The Poetry of the World 1788. 12 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. 8. und Album 1790. 12. 2 Bde. gedruckt worden ſind.) — Miſtrs. Lewis (Poems 1789. 8.) — Will. Nation (Bey ſ. Dram. Pieces 1789. 8. finden ſich einige ſehr mittelm. Lieder.) — Sackville Cotter (Eben dergl. in ſ. Poems 1789. 8. 2 Bde. — — Auch ſind deren in den, unten vorkommenden Sammlungen, noch einzele, von Cheſterfield, Dodsley, Lady Montague, Lord Middleſex, Glover, Hawkesworth, Brerewood u. a. m. ſo wie in den Gedichten von Ambr. Philips Akenſide, Churchill, Goldſmith, Hamilton u. a. m. vorhanden. Ferner gehören zu den Liederdichtern noch die Verfaſſer der engliſchen komiſchen Opern; und Sheridan, Garrik, Dalton (in den Zuſätzen zu Miltons Maſk) Bickerſtaff, u. a. m. haben deren ſehr gute geliefert. — — Lieder von Schottländiſchen Dichtern: Ich ſchränke mich auf Allen Ramſay († 1758) ein, deſſen Lieder in den Tea-Table Miſcell. 1706. 1768. 1788. 8. 2 Bde. geſammelt ſind. — Sammlungen: Die, der Zeit nach, früheſte iſt im J. 1609, unter dem Titel, Pammelia, Muſik Miſcellanie, mit der Muſik der Lieder erſchienen. Und auſſer den bereits angeführten von den ältern Liedern, und den Pills to purge Melancholy, ſind mir von den folgenden, ſehr vielen, bekannt: The Grove 1721. 12. — The Muſical Miſcellany, Lond. 1729. 8. 6 Bde. — The Hive . . . Lond. 1732. 8. 4 Bde. — The Vocal Miſcell. being a Collect. of above 400 Songs 1734. 12. 2 Bde. — Univerſal Harmony, a choice Collect. of Songs 1745. 4. — Antidote againſt Melancoly 1749. 12. — The union Songbook, a choice Collect. of 266 Scott. and Engl. Songs 1750. 8. 1781. 12. von Smollet. — The Tuner, by P. Hiſſernan, 1754 u. f. 12, 3 Th. — The Goldfinch 1765. 12. — The Lark 1765. 12. — Catches and Glees of Ranelagh 1767. 4. — The Maſk 1767. 12. — The Songſters Companion 1770. 12. 2 Bde. — Eſſays on ſong writing, with a Collect. of ſuch Engl. Songs as are moſt eminent for poetical merit, Warringt. 1771. und 1774. 8. von Aikin, aus 44 Dichtern gezogen. — The London Songſter, cont. 544 of the neweſt Songs and Catches 1774. und 1784. 12. — The Humming Bird 1776. 12. — The Nightingale 1776. 12. — The Minſtrell 1778. 12. — The Vocal Magazine, or complete Britiſh Songſter cont. 1286 favour. Songs 1779. 8. — The Bullfinch 1781. 1790. 12. — The Charmer . . . or 235 fav. Songs, Edinb. 1782. 12. 2 B. — St. Cecilia, a Coll. of the beſt Engl. and Scots Songs 1782. 8. — The Linnet, Glasg. 1783. 12. — A ſelect Collect. of Engliſh Songs, 1783. 8. 3 B. aus 129 Dichtern gezogen, von Ritſon, mit einem Hiſtor. Eſſay on national Song. — The Britiſh Songſter, being a Select. Collect. of 314 favorite Scotch and Engl. Songs, Catches, Glasg. 1786. Lond. 1789. 12. — The Vocal

Vocal Songster, a favourite Collect. of Engl. and Sc. Songs 1786. 12. — Calliope or the Vocal Enchantress 1788. 12. — Banquet of Thalia 1788. 8. — The Bee, 1788. 8. — The convivial Songster, being a Select. of the best Engl. Songs, humorous, satir. and bachanal. 1788. 12. — The Lyric Miscellany 1788. 8. — The vocal Enchantress, an elegant Collect. of new Songs 1789. 8. — Roundelay, or the new Syren 1789. 8. — Festival of Comus, a Collect. of comic Songs 1789. 8. — The Lyric Repository a Select. of original and modern Songs, by Mr. Pawley 1789 u. f. 12. 3 Bde. — u. a. m. — Besondre Sammlungen Schottischer Lieder: The Evergreen a Collect. of Scott. Songs before the Year 1600. Ed. 1708. 8. 1762. 12. 2 B. — Orpheus Caledonius, or a Coll. of Sc. Songs 1733. 8. 2 Bde. — The chearfull Companion, a Collect. of Scott Songs 1768. 12. 1786. 12. — Anc. and modern Scott. Songs Ed. 1776. 8. 2 Bde. — — Sammlungen von Liedern einzelner Art: Collect. of Free-mason Songs by Jam. Calendar 1758. 12. — Songs of Masonry by W. Wyld 1766. 8. — Auch finden sich Lieder überhaupt noch in andern Sammlungen, als The Flower-Piece 1731. 8. — in dem Poetic. Calendar 1763. 12. 12 Bd. — In dem Muse's Mirror 1778. 8. 2 Bde. — u. d. m. — S. übrigens den Art. Romanze. — —

Deutsche Lieder: Die ältesten der, auf uns gekommenen deutschen Liederdichter sind die Minnesänger (s. Art. Dichtkunst, S. 644. und 655.) die berühmtesten darunter sind, Eschilbach, Reinmar der alte, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Klingsör; und verschiedene dieser Gedichte sind von F. M. Gleim in den Gedichten nach den Minnesängern . . . Berl. 1773. 8. — In den Gedichten nach Walther von der Vogelweide, Halberst. 1779. 8. und — in der Iris — in den Briefen von G. G. Lange, Halle 1779 u. f. 8. 2 Bde. — in den Musenalm. von Cl. Schmit, nachgeahmt, aber modernisirt worden. — Zu ihnen gehört übrigens noch der Baron v. Schonebeke, von dessen nachgelassenen Liedern sich Nachrichten im 4ten Th. des Bragur S. 324. finden. — — Von den Meistersängern (s. den Art. Dichtkunst, S. 644.) sind der Lieder unstreitig viele gemacht worden; aber im Ganzen, wissen wir zu wenig von ihren Verfassern. Von unsern eigentlichen Volksliedern, welche in dem kleinen feinen Almanach, Berl. 1776. 1777. 12. 2 Th. Im Bragur Bd. 1. S. 263 u. f. Bd. 2. S. 112 u. f. aufbewahrt sind, mögen manche bis ins funfzehnte Jahrhundert hinauf reichen. Auch besitzen wir verschiedene ältere Sammlungen, deren Lieder größtentheils in diesen, und zum Theil noch in den vorhergehenden Zeitpunkt, gehören, als: Eine zu Colmar aufgefundene Handschrift, welche bis zum J. 1591 reichen und mehr als 1000 Lieder enthalten soll (S. Goth. Zeitung St. 42 v. J. 1791 und Bragur Bd. 1. S. 381. Bd. 2. S. 329.) — Newe Teutsche Lieder durch Ant. Gosswinum comp. Nürnb. 1581. (S. deutsches Mus. vom J. 1781. Mon. Septbr. S. 225 u. f.) — Tricinia, Kurzweilige deutsche Lieder, durch Jac. Regnart. Nürnb. 1588. (59 an der Zahl; s. D. Mus. a. a. O.) — Der erste und andre Theil der Teutschen Villanellen . . . Nürnb. 1590. (38 St.) — Newe teutsche Lieder mit dreyen Stimmen, durch Ivonem de Vento comp. München 1591. (20 St. S. D. Mus. a. a. O.) — XXX Newer lieblicher Galliardt mit schönen lustigen Texten . . . comp. von Nic. Rosthio, Altenb. 1593. 4. 2 Th. (S. Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache und Litteratur, Th. 1. S. 318.) — Lustgarten Newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden, und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen comp. durch Leo Hasler, Nürnb. 1601. 4. — Ein lustig und ernsthaft poetisch Gastmal und Gespräch zweier Bergen, nemmlich des Niesens und Stockhorns, gestellt durch Hans Rud. Rehmann, Bern 1620.

1620. 4. (S. die angef. Beytr. Th. 2. S. 71 u. f.) — Arien etlicher theils geiſtlicher, theils weltlicher Lieder, zum Singen und Spielen geſ. von H. Alberti, Königsb. 1646 u. f. f. 5 Th. Leipz. 1657. 8. 8 Th. und Muſikal. Kürbshütte, von ebend. Königsb. 164 f. f. (Von S. Dach, Rob. Robertbin, und dem Componiſten ſelbſt.) — Val. Striebels Melodien, Straſb. 1654. f. (S. D. Muſ. v. J. 1785 Mon. October, S. 320.) — Rud. Weckherlin (1650. Oden und Geſänge, Stuttg. 1618. 8. Geiſtl. und Weltl. Gedichte, Amſt. 1641 und 1647. 8. Ausz. daraus, und Nachr. von dem Verf. liefert der 3te Bd. der Auserleſenen Stücke der deutſchen Dichter, Bſchw. 1779. 8. und ein Aufſ. im D. Muſeum, October 1779.) — G. Greflinger oder Grebinger (Seidons Weltliche Lieder, Frſt. 1651. 8.) — Mart. Opitz († 1639. Seine Poet. Wälder enthalten Oden und Geſänge. S. übrigens den Art. Lehrgedicht, S. 206.) — Paul Flemming († 1640. Teutſche Poem. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1685. 8. und Auszüge, daraus im 5ten Bde. der Auserleſenen Stücke. Nachr. von dem Verf. giebt Chr. Schmid im Nekrolog, S. 83 und L. Meiſter in der Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 160.) — Andr. Tſcherning († 1659. Teutſcher Gedichte Frühling, Bresl. 1642 und 1649. 8. Poetrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. Sein Leben iſt im Nekrolog, S. 94. erzählt.) — Jacob Schwieger, Filidor der Dorferer genannt. (1665. Gehaarnſchte Venus, Hamb. 1660. 12. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. S. übrigens, Bragur Bd. 2. S. 420 wo ſich ein Verz. ſeiner größtentheils ineiſchen Gedichte, von J. J. Eſchenburg findet.) — Joh. G. Schoch (Neu erbauter poetiſcher Luſt- und Blumengarten von hundert Schäfer-, Hirten-, Liebes- und Tugendliedern, Leipz. 1660. 12.) — Dav. Schirmer (Poetiſches Roſengebüſche, Dr. 1657. 8. Poet. Rautengewächſe, Dresden 1663. 8. u. a. m.) — Philander v. d. Linde (Verm. Gedichte 1692. 8. (zweyte Aufl.) Scherzh. Ged. L. 1722. 8. (3te Aufl.) Galante Ged. L. 1723. 8. (3te Aufl.) — Gottfr. Finkelshaus (Teutſche Geſänge, Hamb. L. 8.) — Chriſtn. Hofmann v. Hofmannswaldau († 1679. Deutſche Ueberſ. und Gedichte, Bresl. 1673. 8. H. v. H. und andrer Teutſchen Auserl. überhaupt angeb. Gedichte, Leipz. 1697. 8. 7 Th.) — Casp. v. Lohenſtein († 1683. In ſ. Trauer- und Lußged. Bresl. 1680. 1689. 8. finden ſich auch einige hieher gehörige. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 138.) — Chriſtn. Gryph († 1706. (Poet. Wälder, Bresl. 1698. 8. 2 B. 1718. 8. 2 B.) — Joh. Chriſtn. Günther († 1723. Gedichte, Bresl. 1723. 8. 1751. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 2. S. 68.) — Joh. Val. Pietſch (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) — Joh. v. Beſſer († 1729. Schriften, Leipz. 1711. 1729. 1732. 8. Nachr. von dem Verf. ſ. a. O. S. 3.) — Ulr. v. König († 1745. Gedichte, Dresd. 1745. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. Seine erſten Lieder ſind ſchon im J. 1718 geſchrieben; und einige davon erſchienen ſchon in dem Verſuch einiger Gedichte, Hamb. 1729. 8. Geſammelt im J. unter dem Titel, Oden und Lieder, H. 1751. 8. und nachher in ſ. W. 1756. 1764. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im 4ten Bde. von Chr. H. Schmids Biogr. der Dichter, in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 336 und im Nekrolog, S. 278.) — Fdr. Wilh. Gleim (Verſ. in ſcherzh. Liedern, Berl. (1742.) 8. 2 Th. Ebend. 1744. 8. 3 Th. Lieder, Zür. 1745. 8. Preußiſche Kriegslieder, Berl. 1758. 12. Petrarchiſche Gedichte 1764. 8. Sieben kl. Gedichte nach Anakreons Manier 1764. 12. Lieder nach dem Anakr. Berl. 1766. 8. Neue Lieder von dem Verf. der Lieder nach dem Anakr. Berl. 1767. 8. Zwey Lieder eines Arbeitsmannes 1771. 8. Die beſte Welt 1771. 8. Lieder für das Volk, Halberſt. 1772. 8. und einzele in den Muſenalmanachen und Blu-

Blumenlesen, in der Iris, dem Mercur u. d. m. Ein Nachdruck dieser Lieder erschien in s. Sämmtl. Poet. Werken, unter dem Druckort, Amsterd. 1765 u. f. 8. 4 Th. 1775. 8. 8 Th.) — Jac. Imm. Pyra und S. Gotth. Lange († † 1744 und 1781. Thyrsis und Damons freundschaftliche Lieder, Zür. 1745. 8. verm. Halle 1749. 8. Auch noch einige dergl. mittelmäßige von dem letztern, in den Poetischen . . . , Beschäftigungen einer Gesellsch. auf dem Lande 1777. 8. Das Leben beyder Verf. findet sich in dem Nekrolog, S. 201. und 792 und in L. Meisters Characteristik, Bd. 2. S. 135 und 106.) — Joh. El. Schlegel († 1749. Mehrere anakreont. Oden finden sich im 4ten Th. S. 227 u. f. von s. Werken, wovon einige bereits in den Belustigungen erschienen waren.) — Konr. Arn. Schmid (Lieder von ihm finden sich in den Belustigungen, den Bremischen Beytr. und den Vermischten Schriften.) — Joh. Ad. Schlegel (Die, in den Bremischen Beytr. von ihm befindlichen Lieder stehen im 1ten Th. s. Gedichte, Han. 1787. 8.) — Joh. Arn. Ebert (In s. Episteln und vermischten Gedichten, Hamb. 1789. 8. finden sich seine, schon im J. 1740 abgefaßte, und zuerst in den Bremischen Beyträgen erschienene Lieder.) — Fdr. Willh. Zacharia († 1777. Auch seine ersten Lieder erschienen in den Brem. Beytr. und in den Vermischten Schriften, hernach bey den scherzhaften Epischen Poesien, Brschw. 1754. 8. und endlich, in 6 Büchern, im 3ten Bd. s. Poet. Schriften, ebend. 1763. 8. Sein Leben steht im Nekrolog, S. 656.) — Lud. Fdr. Lenz († 1780. Freymaurerlieder 1746. 8.) — Nik. Dietr. Eisele († 1765. Die, in s. Poetischen Werken, Brschw. 1767. 8. S. 87 u. f. befindlichen vier Bücher Oden und Lieder, nebst dem Geschenk an Daphne, erschienen, zum Theil, zuerst schon in den öfterer angeführten Vermischten Schriften. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 425.) — Christph. Enf. Suppius (Oden und Lieder, Gotha 1749. 8.) — Joh. Pet. Uz (Lyrische Gedichte, Berl. 1749. 8. Augsb. 1755. 8. verm. Leipz. 1756. 8. Werke, ebend. 1768. 8. 2 Bde.) — Georg Christn. Bernhardi (Oden, Lieder und Erzähl. 1750. 8. Dresd. 1758. 8.) — M. Friedr. Gr. v. Petbus (Anakreontische Versuche, Stralf. 1750. 1751. 8. 2 Th.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. Kleinigkeiten, Berl. 1751. 8. Stuttg. 1769. 8. Das Beste daraus im 1ten Th. s. Kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und verb. im 1ten Th. s. Vermischten Schriften, ebend. 1771. 8.) — Gottl. Fuchs (Seine Lieder erschienen schon zum Theil in den Vermischten Schriften und nachher, in Musik gesetzt, mit der Aufschrift: Neue Lieder, Leipz. 1750. Auch sind sie im 1ten Th. S. 339. von Chrstn. H. Schmids Anthol. abgedruckt. Gedichte eines Bauernsohnes, Dresd. 1752 und 1771. 8.) — Flor. Arn. Consbruch (Scherze und Lieder, Erf. 1752. 8.) — Heins. Aug. Offenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Eberh. Freyh. v. Gemmingen (Lieder, Oden und Erzählungen, Erf. und Leipz. 1753. 8. Nachher, unter dem Titel: Poetische und Prof. Stücke, Brschw. 1769. 8. Schriften 1773. 8. Auch finden sich Lieder von ihm in den ersten Göttinger Musenalm.) — Ewald (Lieder und Singgedichte, Berl. 1755. 8. Dresd. 1757. 8.) — Joh. Lud. Huber (Oden und Lieder, Tüb. 1751. 8.) — Joh. Fdr. Loewen († 1771. Zärtl. Lieder und anakreont. Scherze, Hamb. 1751. 8. Poet. Nebenstunden, ebend. 1752. 8. Poet. Werke, ebend. 1761. 8. welche sich in s. Werken, ebend. 1765. 8. 4 Th. unter der Aufschr. von Oden und Liedern, in 5 Büchern befinden.) — Joh. Charl. Unzerine (Verf. in Scherzged. Halle 1753. 8. 2te Aufl. Fortges. Versuche, Rint. 1766. 8.) — Ungen. (Die Sitten, in Ged. und Liedern, Brschw. 1773. 8.) — Joh. Sam. Patzke († 1787. Lieder und Erzähl. Halle 1754. 8. 3 Th.) — Ungen. (Lieder, Erzähl. Singged. . . . Leipz. 1755. 8.) — Karl Willh. Müller (Versuch in Gedichten.

dichten, L. 1756. 8. worunter sich Lieder im Tone sanfter, wahrer Empfindung befinden.) — Joh. Friedr. Beyer (Kleine Lieder, Berl. 1756. 8. Vermischte Poesien, Frankf. 1756. 8.) — Ew. v. Kleist († 1759. Der eigentlichen Lieder sind in s. Gedichten nicht viele; und diese erschienen zuerst bey den Gedichten vom Verf. des Frühlinges 1756. 8. und bey den Neuen Ged. vom Verf. des Frühlinges 1758. 8. Sämmtl. in s. Werken, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th. Ausser seinem bekannten Ehrengedächtniß von Fdr. Nicolai, finden sich Nachr. von ihm in L. Meiners Charact. Bd. 2. S. 131. und im Nekrolog, S. 387.) — Joh. Friedr. v. Cronegk († 1758. Ein Theil seiner lyrischen Gedichte, welcher hieher gehört, und im 1ten Bde. s. Schriften, Ansp. 1760. 8. in den zwey Büchern Oden und Liedern sich findet, erschien in der Wochenschrift, der Freund, J. 1754. 1756.) — J. D. Leyding (Lieder und Scherzged. Altona 1757. 8.) — Chrstn. Fel. Weiße (Scherzh. Lieder, Leipz. 1758. 8. 1763. 8. Amazonenlieder, ebend. 1760. 8. Lieder für Kinder, ebend. 1766. 1769. 8. Sämmtl. verm. und verb. in s. Kleinen lyrischen Gedichten, ebend. 1772. 8. 3 Bde.) — Gottl. Konr. Pfeffel (Seine poetischen Versuche, worin auch einige Lieder sind, erschienen, zuerst, Erst. 1760. 8. und zuletzt, unter eben diesem Titel sehr vermehrt und verb. Basel 1789. 8. 3 Th. Einzeln gab er heraus: Lieder für die Colmarsche Kriegsschule, Colm. 1778. 8.) — J. A. F. v. Gentzkow (Samml. vermischter Ged. Leipz. 1759. 1761. 8. 3 Th. Greifsw. 1771. 12.) — Ungen. (Lieder, Gotha 1760. 8.) — Benj. Friedr. Köhler (Geistl. Moral. und Scherzhafte Oden und Lieder in vier Büchern, Leipz. 1762. 8.) — Anna Luisa Karschinn (Ges. bey Gelegenheit der Feyerlichkeiten Berlins 1763. 8. Auserlef. Ged. 1764. 8. Poet. Einfälle 1764. 8. Neue Ged. Mietz. 1772. 8. und mehrere in den Almanachen.) — Joh. Nic. Götz († 1781. Seine ersten Lieder erschienen zwar schon bey s. Uebers. des Anakreon, Carlsr. 1746. 8. und in den Gedichten eines Wormsers 1752. 8. und verschiedene davon sind schon vor jenem Zeitpuncte geschrieben; allein die bessern davon traten erst in den Liedern der Deutschen, Leipz. 1766. 8. und im 1ten Th. der lyrischen Blumenlese 1774 ans Licht; und finden sich, mit mehrern, in s. Gedichten, Mannh. 1785. 8. 3 Th. Sein Leben ist im Nekrolog, S. 799 erzählt.) — G. H. A. Koch (lyrische Ged. Brschw. 1765. 8. Kleine Gedichte, Brschw. 1769. 8. 2 Th.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. Fab. Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Einzele Gedichte, ebend. 1769. 8. Werke, Giessen 1780. 8. Das Leben des Verf. findet sich im Nekrolog, S. 570.) — Joh. Jos. Eberle (Oden und Lieder mit Melodien, Leipz. 1765. 8. Vers. in allerley Gattungen deutscher Ged. Wien 1767. 8.) — Jac. Fdr. Schmidt (Kleine poetische Schriften, Alt. 1766. 8. Wiegenlieder, Gotha 1770. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8.) — Joh. Casp. Lavater (Schweizerlieder, Bern 1767. 8.) — Joh. H. Jacobi (Die frühesten seiner Gedichte erschienen, unter dem Titel: Poetische Versuche, Düsseld. 1764. 8. Sie sind nachher, mit den spätern, zum Theil einzeln gedruckten, in s. Werken, Halberst. 1770. 8. 3 Th. gesammelt, und die Lieder finden sich im ersten Theile. Auch sind noch spätere von ihm in der Iris, im Merkur, u. a. O. m. enthalten.) — Karl Fdr. Kretschman (Komische, lyrische und Epigr. Ged. Leipz. 1769. 8. Das Beste daraus, und ansehnlich verm. unter dem Titel, Scherzh. Ges. Leipz. 1771. 8. und diese im 2ten Bde. s. Sämmtl. Werke S. 155 u. f. Leipz. 1784. 8.) — Kl. Eberh. Karl Schmidt (Frölichе Ged. 1769. 8. Verb. unter dem Titel, Vermischte Gedichte 1772. 1774. 8. 2 Samml. Phantasieen nach Petrarca's Manier, Lemgo 1772. 8. An meine Minna 1772. 8. Die Hendekasyllaben 1773. 8. und die Catullischen Gedichte 1774. 8. sind bereits vorher, bey Catull angeführt.) — Friedr. Wilh. Gotter (Seine

(Seine erſten, hieher gehörigen Gedichte erſchienen in den Blumenleſen v. J. 1769 u. f. und ſtehen jetzt im erſten Bde. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8.) — Gottfr. Auguſt Bürger (Auch ſeine früheſten Lieder ſind im J. 1769 geſchrieben, und traten in eben jenen Sammlungen zuerſt ans Licht. Geſammelt ſind ſie in ſ. Gedichten, Gött. 1778. 8. und ebend. 1789. 8. 2 Th.) — Ungen. (Gedichte der Freundſchaft, der Liebe und dem Scherze geſungen, Helmſt. 1770 u. f. 8. 2 Th.) — Lud. Fronhofer (Verſuche in Gedichten, München 1770. 8.) — Friedr. Juſt. Bertuch (Copien für meine Freunde, Altenb. 1770. 8. Wiegenliedchen, ebend. 1773. 8.) — Joh. Willh. Bernh. Hymmen (Poetiſche Nebenſtunden, Berl. 1770. 8. Gedichte, ebend. 1771. 8.) — Joh. Gottl. Willamov († 1777. Seine erſten Lieder, S. 201. in ſ. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8. ſind vom J. 1770 und ſein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 686.) — Heinr. Chriſtn. Boje (Gedichte, Brem. 1770. 8. und nachher noch in den Blumenleſen.) — R. Kriſt. Reckert (Kleine Lieder, Münſt. 1770. 8. Amazonenlieder, ebend. 1770. 8.) — Joh. Heinr. Thomſen († 1776. Seine erſtern Gedichte erſchienen in dem Göttingſchen Muſenalm. v. J. 1771. und ſind nachher, unter dem Titel, Proben, Koppenh. 1783. 8. mit mehrern zuſammen gedruckt worden. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 680.) — Joh. Mart. Miller (Von ſeinen, nun geſammelten Gedichten, Ulm 1783. 8. iſt das älteſte im J. 1771 geſchrieben, und die mehreſten waren vorher in den Muſenalm. und Blumenleſen erſchienen.) — Iſaſchar Behr (Ged. eines polniſchen Juden, Miet. 1771. 8. und ein Anhang dazu, ebend. 1771. 8.) — Lud. Heinr. Cheſtph. Hölty († 1776. Seine früheſten Gedichte erſchienen zuerſt im 3ten Th. der Anthologie, Leipz. 1772. 8. und nachher in den Muſenalmanachen und Blumenleſen, geſammelt durch Fdr. Leop. Gr. zu Stolberg und Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1783. 8. Seine Lebensbeſchreibung findet ſich vor dieſer Sammlung, und im Nekrolog, S. 640.) — Lud. Aug. Unzer († 1775. Verſ. in kleinen Ged. Halberſt. 1772. 8. Naivetäten und Einfälle, Gött. 1773. 8. Neue Naivetäten 1773. 8. Auch finden ſich noch Lieder in den Almanachen.) — Phil. Ernſt Kaufeiſen († 1775. Unter ſeinen Gedichten, Berl. 1782. 8. finden ſich verſchiedene leichte Lieder, welche vorher in den Almanachen, Blumenleſen u. d. m. zuerſt im J. 1773 u. f. erſchienen.) — Joh. Heinr. Voß (Die erſte ſeiner, in ſ. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 225 abgedruckten Oden und Lieder, deren überhaupt 28 ſind, iſt im J. 1773 geſchrieben.) — Matth. Claudius (Als Verfaſſer von den Tändeleyen und Erzähl. Jena 1764. 8. iſt Er kaum mehr bekannt; deſto bekannter durch ſ. Werke, Hamb. 1775 u. f. 8. 4 Th.) — Gotth. Contius (Lyriſche Gedichte und Erzähl. Bresl. 1773. 8. Lieder zum Feldzuge von 1778. Dresd. 1778. 8. Lieder eines ſächſiſchen Dragoners, ebend. 1778. 4. Gedichte ebd. 1782. 8.) — Ernſt Chriſtph. Dreßler (Freundſchaft und Liebe, in melodiſchen Liedern, Nürnb. 1774. 4. mit Muſik.) — Fdr. Aug. Clem. Werthes (Ihm ſind die Lieder eines Mädchens, Münſter 1774. 8. zugeſchrieben worden.) — Fdr. Müller (Lieder von ihm finden ſich in der Schreibtafel, Mannh. 1774-1779. 8. 7 Th. und in den Almanachen.) — Gottl. Willh. Burmann (Lieder in drey Büchern, Berl. 1774. 8. Kleine Lieder für kleine Mädchen, und Jünglinge, Berl. 1777. 8. Gedichte ohne den Buchſtaben R. Berl. 1788. 8.) — Ungen. (Zwölf Gedichte von ** Bern 1775. 8.) — K. Fdr. Sinapius (Lyrica von einem Schleſier, Bresl. 1775. 8. und auch noch dergl. in den Poetereyen, Altvater Opitzen geheiligt, Bresl. 1776. 8. in der Leutnerſchen Blumenleſe u. d. m.) — Willh. Gottl. Becker (Gedichte an Eliſen, Leipz. 1775. 8. Auch noch Lieder in der Muſe, Leipz. 1776. 8. 2 Th. und im Leipz. Muſenalm.) — Ignr. Cornova (Gedichte, Prag 1775. 8.

Die Helden Oeſterreichs in Kriegsliedern beſungen, ebend. 1778. 8.) — Joſ. Edler v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8.) — Rodiſchneg und Richter (Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8.) — Altorfer (Neue Schweizerlieder, Bern 1776. 8.) — J. C. D. Curio (Lieder, Helmſt. 1776. 8. 2 Bde. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) — Chriſtn. Aug. Fehre (Ihm ſind die Singged. und Lieder an der Böhmiſchen Gränze geſ. Leipz. 1776. 8. zugeſchrieben worden.) — Joh. Chriſtph. Krauſeneck (Gedichte, Bayr. 1776. 8.) — Joach. Chriſtn. Blum († 1790. Die in ſeinen Sämmtl. Ged. Leipz. 1776. 8. 2 Th. geſammelten Lieder, erſchienen zuerſt in den lyriſchen Verſuchen, Berl. 1765. 8.) — Ungen. (Neue Ged. nebſt Proben einiger alten, Kopenh. 1777. 8.) — Traug. Benj. Berger (Liederchen, Leipz. 1777. 8.) — J. A. Dondorf (Vermiſchte Ged. Halle 1776. 8.) — Leop. Fdr. Günther von Goeckingk (Lieder zweyer Liebenden, Leipz. 1777. 8. verb. 1779. 8. Auch enthält der 3te Th. ſ. Gedichte, Frkf. 1782. 8. noch lyriſche Ged. in zwey Büchern, wovon die früheſten ſchon im J. 1769 geſchrieben ſind.) — Ungen. (Lieder meiner Muſe, Berl. 1776. 8.) — Ungen. (Lieder der Grazien, Königsb. 1777. 8.) — J. W. v. Goethe (Seine, zuerſt im Merkur und in den Alm. erſchienenen Lieder finden ſich unter den Vermiſchten Ged. im 4ten Bde. der Berliner, und verm. im 8ten Bde. S. 99 der Leipziger Ausg. ſ. Schriften.) — Ungen. (Gedichte vermiſchten Innhalts, Frkf. 1778. 8.) — L. E. H. Biſchoff (Lieder, Gött. 1778. 8. 1789. 8.) — Philippine Gatterernn (Gedichte, Gött. 1779. 8.) — Fdr. Schmit (Gedichte, Nürnb. 1779. 8. die urſprünglich in den Muſenalm. dem Wansbecker Bothen, u. d. m. erſchienen.) — K. Fdr. Menden (Lehrged. und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Chriſtn. Willh. Kindleben (Vermiſchte Ged. Berl. 1779. 8.) — Ant. Wall, eigentlich, Heine (Kriegslieder 1779. 8.) — Rautenſtrauch (Kriegslieder für Joſephs Heer, Wien 1778. 8.) — Ungen. (Kleine Gedichte, Wien 1780. 8.) — Joh. v. Alxinger (Gedichte, Halle 1780. 8.) — Fabri der jüngere (Ged. Breſl. 1780. 8.) — Ungen. (Heſſiſche Kadettenlieder, Kaſſel 1780. 8.) — J. A. Blumauer (Gedichte, Wien 1782. 8. 1787. 8. 2 Th.) — Fdv. Andr. Galliſch († 1783. Gedichte, Leipz. 1784. 8. wovon ſchon ein Theil in den Gedichten, Leipz. 1777. 8. erſchien.) — Joh. Aug. Weppen (Im 1ten Th. ſ. Gedichte, Leipz. 1783. 8. finden ſich, unter mehrern lyriſchen Gedichten, auch Lieder.) J. B. Alxinger (Seine Poet. Schriften, Leipz. 1784. 8. verm. Klagenf. 1788. 8. 2 Th. enthalten mehrere gute Oden und Lieder.) — Overbeck (Lehrged. und Lieder, Lünd. 1786. 8. wovon die letztern, größtentheils, zuerſt in den Muſenalm. erſchienen.) — Karol. Chriſtn. Louiſe Rudolphi (Gedichte, Wolfenb. 1787. 8. 2te Aufl. mit der Muſik.) — Joh. Dav. Müller (Oden, Lieder, und metr. Ueberſ. lat. Gedichte, Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthiſon (Ged. Mannh. 1787. 8. Verm. Für. 1792. 8.) — L. P. Hahn (Lyriſche Ged. Zweybr. 1787. 8.) — Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8.) — C. L. v. Klenke, geb. Karſchinn (Ged. Berl. 1788. 8.) — Ludw. Theobul Roſegarten (Der größte Theil ſ. Gedichte, Leipz. 1788. 8. 2 Th. ſind lyriſchen Innhalts, wovon die frühern bereits im J. 1776. geſchrieben ſind.) — Aug. Fdr. Ernſt Langbein (Gedichte, Leipz. 1788. 8.) — L. C. F. v. Wildungen (Jägerlieder, Leipz. 1788. 8.) — J. D. Funk (Ged. Berl. 1788. 8.) — Selmar (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde.) — Sam. Gottl. Bürde (Vermiſchte Ged. Breſl. 1789. 8.) — Lottchen (Lieder, Leipz. 1790. 8.) — — Auch finden ſich deren allerdings noch unter den Gedichten mehrerer unſrer, alten und neuern Dichter und Reimer, ſo wie, in den, unten vorkommenden Sammlungen dergleichen von Sigm. v. Seckendorf († 1784.) — Stamford — Sid.

Charl.

Charl. Seidelinn († 1778.) — Laur — Brückner — Brewken — J. C. Wagner — Ständlin — Bühl — Stadele — F. G. Mazewsky — Schink — A. G. Meißner — u. v. a. m. — Ferner gehören hieher die Verfasser unsrer komischen Opern (s. den Art. Operette.) — — Sammlungen: Lieder der Deutschen, Berl. 1766. 8. verändert, und als der zweyte Theil, der lyrischen Blumenlese, Leipz. 1779. 8. Lyrische Blumenlese, 3ter Th. Leipz. 1774. 8. (von Ramler.) — Der 4te und 5te Th. der Allg. Blumenlese der Deutschen, Zür. 1784. 8. enthält, in zehn Büchern, Lieder. — — Besondre Sammlungen: Volkslieder, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. — Feiner kleiner Almanach . . Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. — Freymäurerlieder . . . Magd. 1779. 8. — Freymäurerlieder . . . Odense 1779. 8. — Neue Freymäurerlieder, Rothenb. 1779. 8. — Freymäurerl. mit Melodien, Hamb. 2. 2 Samml. — Samml. auserlesener Freymäurerlieder. Mannh. 1792. 8. — Kriegslieder 1779. 8. — Pädagogische Kriegsl. 1790. 8. — — Vermischte Sammlungen: Almanach der deutschen Musen, Leipz. 1770-1781. 8. 12 Bde. — Poetische Blumenlese, Gött. 1770 u. f. 16 bis jetzt. — Poetische Blumenlese, Lauenburg und Hamb. 1776 u. f. 16. bis jetzt. — Schlesische Anthologie, Bresl. 1774 und 1775. 8. 2 Samml. Fortges. unter dem Titel Schles. Blumenlese 1776 u. f. 8. — Leipziger Musenalm. Leipz. 1776 u. f. 8. 4 Samml. — Frankfurter Musenalm. Frankf. 1777. 1778. 1780. 8. 3 Samml. — Wiener Musenalm. Wien 1777 u. f. 8. — Esthländische Poet. Blumenlese, Wes. 1779-1780. 8. 2 Samml. — Preußische Blumenlese, Königs. 1780. 8. — Schweizerische Blumenlese, Bern 1780. 12. — — Anthologie auf das J. 1782. Tobolsk. 8. — Hessische Blumenlese 1783 und 1784. — Schlesisches Barbenopfer 1786 u. f. Fortges. seit 1789 unter dem Titel, Poet. Blumenlese der Preußl. Staaten. — Fränkischer Musenalm. Nürnb. 1787. 8. — Musenalm. Lemberg 1788. — Poetereyen, Altvater Opitzen geh. Bresl. 1776 u. f. 8. 2 Th. — u. v. a. m. — — Imgleichen enthalten deren noch mehrere Zeitschriften als die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der Teutsche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. vier Bände. — Iris, Dess. und Berl. 1775 u. f. 8. 8 Bde. — Schreibtafel, Mannh. 1774 u. f. 8. Sieben Lieferungen. — Deutsches Museum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein Stück. — Litterar. Monate, Wien 1777 u. f. 8. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. vier St. — Wodan, Hamb. 1778 u. f. 8. 2 St. — Freund der Wahrheit, Regensb. 1780. 8. — u. v. a. m. —

Lied.

(Musik.)

Der Tonsetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Musik erfodert wird, würde sich eben so betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein schönes Lied zu dichten. Freylich erfodert das Lied weder schwere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes, durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunst, nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und sichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Würkung ist hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiste Kraft weg. Darum hat der Liedersetzer das feineste Ohr zu der genaue-

naueſten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verſchiedenen Würkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jede Terz ſo gut iſt, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß ſeiner Natur gemäß das Lied ſehr einfach, und ohne viel melismatiſche Verzierungen geſetzt werden,

— als ob kunſtlos aus der Seele
Schnell es ſtrömte *). —

Faſt jeder einzele Ton darin muß ſeinen beſondern Nachdruk haben. Darum muß der Setzer um ſo viel ſorgfältiger ſeyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Denn hier wird kein Fehler durch das Geräuſch der Inſtrumente bedekt, wie etwa in größern Stüken geſchieht. Wo von jeder Note eine beſtimmte merkliche Würkung erwartet wird, muß ſie auch ſo gewählt ſeyn, daß ſie der Erwartung genug thue. Hier werden ſelbſt die kleineſten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reineſten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein ſind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen ſich am beſten ſchiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Setzer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geiſt des Liedes empfunden hat, muß er den beſten, und dem Lied vollkommen angemeſſenen Vortrag, oder die wahre Declamation deſſelben zu treffen ſuchen. Denn es iſt höchſt wichtig, daß er dieſe in der Melodie auf das vollkommenſte beobachte. Dadurch wird ſein Geſang leicht, wie er im Lied nothwendig ſeyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, ſondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterſcheiden. Die Füße muß er auf das genaueſte in dem Geſange ſo beobachten, wie der Dichter ſie beobachtet hat, und die verſchiedenen Sylben derſelben, die einen unzertrennlichen Zuſammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Conſonanzen ſetzt, die das Ohr befriedigen. Er muß ſich nicht darauf verlaſſen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen ſeyn, weil die meiſten Lieder, als Selbſtgeſpräche nur einſtimmig geſungen werden. Man muß alſo ohne Schaden den Baß davon weglaſſen können; darum muß ſchon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zuſammenhang der Töne, die zu einem Einſchnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einſchnitte untereinander, merklich werden. Eben ſo müſſen auch die verſchiedenen Einſchnitte und Abſchnitte ſchon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht ſeyn ſoll. Darum iſt das Beſte, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchſtens der Octave bleibe. Aus eben dieſem Grunde müſſen ſchwere Fortſchreitungen und ſchwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere melismatiſche Verzierungen müſſen ſchlechterdings ſo angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf ſie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erſcheinen. Höchſt ſelten können ſie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder

*) Klopſtock in der Ode: die Chöre.

weder auf dieſen, noch auf den langen, ſollen ſie die Deutlichkeit der Ausſprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verſtändlich bleiben. Jeder verſtändige Tonſetzer wird fühlen, wie ſchwer es iſt dieſen Foderungen genug zu thun; und doch iſt dieſes noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmiſchen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal wenn die Strophen kurz ſind. Hat der Dichter es darin verſehen: ſo kann der Tonſetzer ſich oft nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaaß herauszubringen. Aber wie ſehr ſelten wird dieſes alsdenn für jede Strophe ſchiklich ſeyn?

Eine beſondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieſes macht den Geſang munter oder ernſthaft, feyerlich oder leicht. Darum müſſen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemeſſen ſeyn. Je größere Bekanntſchaft der Tonſetzer mit allen verſchiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in dieſem Stük ſeyn. Wenn man eine gute Sammlung ſolcher Tänze hätte, ſo würde das verſchiedene Charakteriſtiſche, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgeſänge ſich auszeichnen, am leichteſten bemerkt, dem, der Lieder ſetzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenſchaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufſteigen etwas fröhliches, die aufſteigenden Quarten etwas luſtiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufſteigen zärtlich, im Heruntерſteigen mäßig fröhlich ſind; daß die kleine Secunde aufſteigend etwas klagendes hat, die große Secunde abſteigend beruhigend, aufſteigend aber mehr beunruhigend iſt; daß beſonders ein Fall der großen Septime etwas ſchrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat, je gewiſſer wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am beſten Choralmäßig geſetzt werden; andre müſſen ihren Charakter von dem Rhythmiſchen bekommen, und einſtimmig ſeyn. Es kommen aber auch ſolche vor, die wie Duette, oder Terzette müſſen behandelt werden. Ferner können geſellſchaftliche Lieder vorkommen, die am beſten Fugenmäßig, auch ſolche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es ſind vor einigen Jahren kurz hintereinander verſchiedene Sammlungen deutſcher, in Muſik geſetzter Lieder herausgekommen, darunter die erſte Sammlung auserleſener Oden zum Singen beym Clavier von dem Capellmeiſter Graun *), (denn die zweyte Sammlung iſt nicht von ihm, ob ſie gleich ſeinen Namen führet,) die Oden mit Melodien von Herrn C. P. E. Bach **), die Lieder mit Melodien von Hrn. Kirnberger †), die vorzüglichſten ſind. Seitdem die comiſchen Opern in unſern Gegenden aufgekommen ſind, hat ſich auch Herr Hiller in Leipzig als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des Lyriſchen ihre beſondern Vorſchriften wegen des Satzes, wie aus einer Stelle des Ariſtides Quintilianus erhellet, aus welcher auch zu ſchließen iſt, daß ſie zu den Liedern die höhern Töne ihres Syſtems genommen haben, zu den hohen Oden

*) Berlin, bey Wever 1764.
**) Berlin, bey Wever 1762.
†) In demſelben Verlag und Jahre.

die mittlern, und zu den tragiſchen Chören die tiefſten *).

Der Compoſitionen dieſer Art ſind, beſonders in neuern Zeiten, von ſo vielen Meiſtern geliefert worden, daß es ſchwer ſeyn würde, hier vollſtändig zu ſeyn. Auſſer den bekannten franzöſiſchen und engliſchen Componiſten, Moncigny, Philidor, Roberts, Arne, Boyer, ſchränke ich mich daher auf folgende ein: Joh. Fdr. Gräfe († 1787. Ihm wird das Verdienſt zugeſchrieben, in Deutſchland zuerſt den wahren Ton und die rechte Beſchaffenheit der Lieder-Compoſitionen angegeben zu haben. Er hat ſechs Samml. Oden und Lieder herausgegeben, wovon die erſte im J. 1737 erſchien.) — Fdr. Ad. Baumbach — G. Benda (Sechs Samml. vermiſchter Klavierſtücke 1781-1787. Zwey Samml. Ital. Arien 1782 und 1783. Arien und Duette aus dem Tartariſchen Geſetz 1787.) — T. G. Beſſer (Oden mit Melodien 1779.) — J. J. C. Bode (Zärtliche und ſcherzh. Lieder, 1762.) — Frz. Freyh. v. Boecklin (Junggeſellen Lieder 1768.) — S. Fdr. Brede (Lieder und Geſ. am Clavier 1786.) — Joh. Fdr. Chriſtman (Unterhalt. fürs Cl. in deutſchen Geſ. 1782.) — G. C. Claudius (Samml. von Clavier- und Singſtücken.) — Joh. Fdr. Doles — Mar. Adelh. Eichner (Zwölf Lieder 1780.) — Chrſtn. Fdr. Endtner (Lieder zum Scherz und Zeitvertreibe 1757.) — Ehrenberg (Oden und Lieder, 2 Th. 1782.) — Hſs. Ad. Freyh. von Eſchſtruth (Verſ. in Singcompoſitionen 1781. Lieder, Oden und Chöre 1783. Siebenzig Lieder des P. Miller zu Ulm 1788.) — Fdr. Gotel. Fleiſcher (Oden, 2 Th. 1756. Singſtücke 1788.) — M. Fortſet (Sieben neue Lieder 1773.) — Joſ. Haydn (Zwölf Lieder fürs Clavier.) — Aug. Val. Bernh. Herbing (Muſikal. Beluſtigungen in 30 ſcherzh. Liedern 1758. Zweyter Theil 1767. Muſikal. Verſ. in Fabeln und Erz. 1759.) — Joh. M. Herrell (Samml. v. Liedern 1757. und 1760. 2 Th. Romanzen 1762.) — Ad. Hilber (Lieder mit Melodien 1760. verm. 1772. Zwey Samml. von Romanzen 1768. Weiſens Lieder für Kinder 1769. Lieder aus dem Kinderfreunde 1782. Lieder aus Sophiens Reiſe 1782. Auſſer dieſen noch verſchiedene Samml.) — Fdr. Gottl. Hilmer (Samml. von Oden und Liedern 1781-1785. 2 Th.) — Holzer (Lieder mit Begl. des Fortepiano, 1779.) — G. Hunger (Weiſens Lieder für Kinder 1772.) — P. L. Kayſer (Lieder mit Melodien 1775. Geſ. mit Begleitung des Klaviers 1777.) — Fdr. Aug. Becken (Samml. ſcherzh. Lieder, Freſt. 1775. 4.) — Chr. Kalkbrenner (Liedersamml. aus der lyriſchen Blumenleſe 1777. Samml. von Arien und Liedern 1785. Arien und Lieder beym Clavier 1786.) — Phil. Kirnberger (Lieder mit Melodien 1762. Oden mit Melodien 1773. Geſammelte Oden und Lieder 1789. Qfol.) — L. Kindſcher (Samml. von 24 Liedern 1792.) — J. M. König (Lieder mit Melod. 2 Samml. 1782. H. W. Lawätz Samml. verm. Lieder, 1790. Qfol.) — Kolenez (Lied. mit Melodien 1785.) — Leop. Koželuch (Lieder beym Clavier 1786.) — Joh. Gotth. Krebs (Lieder mit Melodien, 1777-1783. 2 Th.) — K. Lambo (Samml. von Oden mit Melodien 1754-1764. 2 Th.) — J. D. Leyding (Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien 1757.) — Maria Th. Amalia, Herzoginn v. Gotha (Lieder von einer Liebhaberinn 1786.) — Fdr. Willh. Marpurg (Oden 1756-1762. Fünf Samml.) — L. Ph. Mitzler (Drey Samml. auserleſener moral. Oden, 1740 u. f. 8.) — Joh. Gottfr. Moſes (Oden und Lieder 1781.) — J. G. Müthel (Oden und Lieder fürs Clavier 1759.)

*) Modi Melopoiae genera quidem ſunt tres; Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem eſt Netoides; Dithyrambicus Meſoides; Tragicus Hypatoides. De Muſica, L. I. S. 30. nach der Meibomſchen Ausgabe und Ueberſetzung.

1759.) — F. W. Rust (Oden und Lieder aus den beſten deutſchen Dichtern 1784.) — Gotth. Benj. Klaſchner (Zwanzig Lieder verm. Inhalts 1789.) — G. Kohlieder (Der Frühling in Geſ. aus deutſchen Dichtern 1792.) — P. J. v. Thonus (Fünf und zwanzig leichte Lieder beym Cl. 1792.) — J. G. Ulrich (Geſ. beym Clavier 1792.) — J. D. Gerſtenberg (Zwölf Lieder und ein Rundgeſang 1788.) — J. C. Gieſacken (Ged. nebſt Muſikbegleitungen 1788.) — Hartmann (Melodien zu Ged. verſchiedenen Inhaltes 1788.) — J. T. Jäger (Lieder bey dem Clavier 1788.) — Neefe (Klopſtocks Oden . . .) — F. L. A. Kunzen (Weiſen und lyriſche Geſ. 1788.) — W. Müller (Samml. von 20 Liedern, moral. und ſcherzh. Inhaltes 1788.) — J. F. Reichardt (Deutſche Geſ. 1788. 4. Melodien zu den Liedern aus Campens Kinderbibliothek, vier Samml.) — Ungen. (Verſ. einiger Lieder mit Melodien für junge Klavierſpieler 1788. 4.) — Abeille (Verm. Gedichte von Eberh. Fr. Hübner 1788-1791. 8. 2 Th.) — J. C. G. Heinroth (Oden und Lieder aus verſchiedenen Dichtern geſ. 1788.) — A. G. König (Lieder mit Melodien für Kl. und Geſ. 1788. 4.) — F. F. Hurka (Scherz und Ernſt in 12 Liedern.) — G. Fdr. Wolf (Vermiſchte Klavier und Singſtücke, 1788.) — Ungen. (Lieder zum Vergnügen von einigen Berl. Muſikern 1788. 4.) — G. M. Heller (Lieder verſch. deutſcher Dichter mit Melodien 1789. 4.) — Hering (Verſ. einiger Lieder mit Melodien, Leipz. 1789. 4. 3 Th.) — Köhler (Zwölf Lieder fürs Clavier 1789.) — W. Kurzinger (Sechs Lieder fürs Clavier 1789. Qfol.) — G. H. Klaſchner (Zwanzig Lieder vermiſchten Inhaltes von Sophie Albrecht, Voß, Claudius, Bürger, Sprickmann, Wagenſeil 1789. Qfol.) — J. C. Fricke (Köllings Oden und Lieder, 1789. 4. Oden und Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. Steinfeld (Samml. moral. Oden und Lieder zum Singen 1789. f.) — C. G. Telonius (Kleine, muntre und ernſth. Singſtücke beym Clavier 1789. 4.) — C. L. Becker (Arietten und Lieder am Clavier, 1784. 4. Stücke allerley Art für Kenner und Liebhaber des Geſ. 1789.) — Freytag (Schubarts Lieder mit Melodien 1790. 4.) — Chriſtph. Rheineck (Lieder mit Klaviermelodien 5 Samml.) — Joh. Chr. Queck (Singſtücke am Klavier, 2 Samml.) — G. C. Römheld (Zwölf Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. P. Schulz (Lieder im Volkston, 3 Theile.) — Joh. Chr. Müller (Wildungens Jägerlieder 1790. 4.) — S. Schmidt (Ausw. aus Langbeins Ged. 1790.) — C. J. Engel (Zwölf Lieder fürs Clavier 1790. 4.) — Maziottini (Zwölf Lieder von Blumauer fürs Klavier 1790.) — Fr. Preu (Arien, Lieder und Tänze fürs Kl.) — Tibulka (Zwölf Lieder berühmter Dichter 1791. Qfol.) — C. G. Clemens Lieder fürs Clavier, 1791.) —, W. M. C. Kölkner (Samml. von Liedern mit Melodien 1791. Qfol.) — C. G. Saupe (Deutſche Geſ. beym Clavier 1791.) — B. G. Sieverts (Geſ. zum Vergnügen beym Kl. zu ſingen 1791.) — Karl Spatzier (Lieder und andre Geſänge 1791. Qfol.) — F. Stinsny (Samml. einiger Lieder für die Jugend 1791. 8.) — V. Maſchek und F. Duſcheck (Fünf und zwanzig Lieder für Kinder und Kinderfreunde von F. A. Spielmann 1792. 4.) — Lorenz (Zwölf Lieder von verſchiedenen Dichtern 1792. 4.) — F. L. Seidel (Geſ. beym Clavier 1792. 4.) — — Sammlungen: Auſſer den, aus einzeln Opern und Operetten gemachten Auswahlen von Liedern: Auswahl von Geſängen aus den vorzüglichſten Opern der deutſchen Bühne von J. C. F. Reilſtab 1788 u. f. 12 St. Neueſte Auswahl 1791. 6 St. Neue neueſte Auswahl 1792. 48 Hefte. — Auswahl von Geſ. die auf dem Berliner Theater gefallen haben 1789. 12 St. — Melpomene 1787-1790. 3 Hefte. — Geſänge am Klavier aus den Samml. von Melodien

und Harmonien 1788. 4. 4 Hefte. — F. L. Plants Eraro und Euterpe, oder zärtliche, scherzh. und kom. Lieder, Hamb. 1790. 8. — Auswahl guter Trinklieder . . . 1790. 8. — Fröhliche Lieder, Berl. 1787. 8. — Samml. von Liedern, comp. von Naumann, Schuster, Seydelmann, Teyler, Weinlich 1790. Qfol. — Lieder für fröhliche Gesellschaften, Hamb. 1791. 8. — Lieder und Ges. beym Klavier, aus berühmten Operetten, 1791. — Liedersamml. für Kinder und Kinderfreunde 1791. 4. — Blumenlese von Gesängen beym Clavier . . . von F. L. G. Reilstab 1792. — — Vollständiges Liederbuch der Freymäurer, 3 Th. — Sammlung von Freymäurerliedern von Enslin. — Samml. auserlesener Freymäurerlieder 1791. 8. — Gesänge für Freymäurer 1792. 8. —

Ligatur.

(Musik.)

Ist in der heutigen Musik das, wovon bereits unter dem Namen Bindung gesprochen worden: aber in der alten Kirchenmusik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe gesungen wurden. Bey diesen Ligaturen war mancherley zu beobachten, weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig ist nichts unverständlicheres in den Kirchengesangbüchern mittlerer Zeiten, als die verschiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieser dunkeln Sachen entstünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

Limma.

(Musik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verschiedene Weise entsteht, und also, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterschied, oder das Intervall zwischen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, dessen Größe $\frac{128}{135}$ ist. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verschiedenen Stellen vor, und wird bald als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu sehen *). Ein anderes Limma wird durch das Verhältniß $\frac{243}{256}$ ausgedrükt. Dieses ist der halbe Ton, oder das Mi fa der alten diatonischen Tonleiter, oder der Unterschied zwischen der, aus zwey ganzen grossen Tönen $\frac{8}{9}$ zusammengesetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies ist das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus fünf reine Quinten stimmt, und die letzte derselben $\frac{729}{512}$ durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 herunter setzt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ absteht. Dieses Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäßige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu sehen ist.

Lobrede.

Eine besondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewidmet ist. Man lobet entweder Personen, wie Plinius in einer besondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Isocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen sowol, als bey den Römern wurden auch Verstorbene in der Versammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die Samier

*) S. Intervall.

Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede; und Augustus, da er erst zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf seine verstorbene Großmutter. In unsern Zeiten und nach unsern Sitten sind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörsäle der Schulen verwiesen. Es ist auch sehr gut, daß weder Gesetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewisse Personen nothwendig machen; da vermuthlich in den meisten Fällen der Redner sich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch mühsame und doch nicht hinreichende gewaltsame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir diese Gattung nicht verwerfen: es ist leicht einzusehen, daß sie von sehr großem Nutzen seyn könnte, wenn sie auf wichtige Gegenstände angewendet und bey wichtigen Veranlassungen gebraucht würde. So könnte in Freystaaten die Anordnung eines jährlichen Festes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolstandes gewiedmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen seyn. Die Hauptfeyer dieser Feste müßte darin bestehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verstorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es ist einleuchtend, daß eine solche Veranstaltung zur Beförderung der wahren Beredsamkeit sehr dienlich seyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit, die Beredsamkeit in ihrem höchsten Glanz zu zeigen, würden sie manchen zu dieser höchst schätzbaren Kunst recht fähigen Kopf, der itzt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden solche Veranstaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend seyn. Es war aus diesem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preise für die besten Lobreden auf verdiente Männer auszusetzen.

Nicht wol begreiflich ist es, warum freye Staaten so gar nachläßig sind, dem wahren Geist der Liebe zum allgemeinen Besten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, sich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man sollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotischen Gesinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotischer Gesinnungen entsteht, bemerken. Aber wenn eine von aussenher sich nahende Gefahr erst recht merklich wird, so ist es insgemein zu spät, den patriotischen Geist der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in diesem Werke nicht nur die Theorie der schönen Künste zu entwikeln, sondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum Besten der menschlichen Gesellschaft zu zeigen, mir vorgesetzt habe: so gehören dergleichen Anmerkungen wesentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber darf ich über den besondern Punkt, wovon hier die Rede ist, nicht seyn. Wem diese Winke nicht hinlänglich sind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

Von der Lobrede überhaupt handeln (ausser dem, was in den allgemeinen Anweisungen zur Redekunst darüber vorkommt) in griechischer Sprache Menandri Rhet. Comment. de Encomiis in den, von Aldus, Ven. 1505. f. herausgegebenen Rhetor. gr. und ex rec. et c. animadv. A. H. L. Heeren . . . Gœtt. 1785. 8. — In lateinischer Sprache: Carol. Sam. Senef. Dissert. de Concioni-

cienibus funebribus Vet. Lipſ. 1688. 4. — G. C. Kirchmaier, De magnifico orationis panegyr. adparatu, Viteb. 1695. 4. — Ioa. Bern. Goetzii Diſſert. de Origine, Incremento et Iuſtitia Laudat. funebr. Schœnb. 1704. 4. — Ioa. G. Walchii Diſſert. de Orat. panegyr. veter. Jen. 1721. 4. — Ioa. Matth. Kaeuſlin de Eloquentia heroica, Tub. 1731. 4. — Ioh. Gottfr. Mœrlin de Panegyr. veter. Progr. 1738. in Joh. Gottl. Behrmanns Select. Scholaſt. Nurnb. 1745. 8. 2 Bd. im 2ten Faſc. des 2ten Bandes. — In italieniſcher Sprache: Il Doria, ovvero dell' orazione panegirica, Dial. d'Anſaldo Ceba, Gen. 1721. 8. — Ragionamento degl' Elogi funerali, Tor. 1724. 4. von Bern. Lami. — — In franzöſiſcher Sprache: Diſſertation ſur les Oraiſons funebres p. l'Abbé du Jarri, Par. 1706. 12. — Ein Aufſatz des H. v. Voltaire, im 64ten Bde. S. 239 f. W. Ausg. v. Beaumarchais. — Reflex. ſur les Eloges academiques von d'Alembert, vor dem 2ten Band ſ. Melanges de Litter. d'hiſt. et de phil. Amſt. 1760. 12. — Eſſai ſur les Eloges die beyden Bd. der Oeuvr. de Mr. Thomas, Par. 1773. 12. 4 Bd. aus 38 Kap. beſtehend, wovon der erſte Th. (23 Kap.) Deutſch, Frkft. 1775. 8. von Rud. Wilh. Zobel erſchien. — — In deutſcher Sprache: Von der Natur der Trauerreden, bey G. A. Wills Trauerreden, Onolzb. 1752. 8. — —

Lobreden haben geſchrieben: Bey den Griechen, (welche, nach dem Siege über die Perſer, zuerſt das Geſetz machten, daß das Andenken derjenigen, welche auf öffentliche Koſten begraben würden, durch Lobreden gefeyert werden ſollte. S. Diod. Sic. Lib. XI. S. 26. A. Ed. Rhod.) Perikles (Von ſeinen Reden iſt nichts auf uns gekommen; aber Thucydides B. 2. C. 35-46. Ed. Duck. hat ihm eine beygelegt, welche lateiniſch in des Caſa Monumentis lat. und Deutſch in J. D. Heilmanns Ueberſetzung des Thucydides, Lemgo 1759. 8. befindlich iſt.) — Demoſthenes (Ich eigne ihm die Rede, die wir unter dem Ἐπιτάφιος haben, hier zu, ob ich gleich weiß, daß Dionyſius H. Libanius, und Photius ſie ihm abgeſprochen haben.) — Plato (Sein Menexenos, deutſch von Müller, im 1ten Bd. der auserleſenen Schriften vom Plutarch, Zür. 1774. 8. und ſeine Apologie des Sokrates, deutſch durch J. G. Müller, Hamb. 1739. 4. und auch, wie mir dünkt, im deutſchen Muſeum, gehören hierher.) — Gorgias (um die 70te Olymp. Obgleich blos redneriſcher Sophiſt, d. h. Redner, um ſeine Geſchicklichkeit zu zeigen, oder um Geld zu gewinnen, gehört er, im Ganzen, denn doch hierher. Auf uns gekommen ſind von ihm ſein Lob der Helena, und ſeine Apologie des Palamedes; das erſte bey den, von Aldus, Ven. 1513. f. gr. herausgegebenen vier griechiſchen Rednern, und bey der Ausgabe der gr. Redner von Henr. Stephanus, 1575. f. und in einer italieniſchen Ueberſetzung von Angel. Teod. Villa, bey ſeiner Ueberſetzung des Raubes der Helena vom Coluthus, Mil. 1749. 12. Die zweyte, in den Aldiniſchen 13 griechiſchen Rednern, Ven. 1513. f. beyde, im 3ten Bande S. 91 u. f. der Reiskiſchen Gr. Redner. Ueber die Sophiſten überhaupt, ſ. G. Nic. Kniegh Diſſert. de Sophiſtar. Eloquentia, Ien. 1702. 4. wo von ihm im 25 §. gehandelt wird. Das Geſpräch des Plato, das ſeinen Nahmen führet, und deutſch, Zür. 1775. 8. gedruckt worden, iſt bekannt; und über den Charakter ſeiner Beredſamkeit ſ. unter mehrern, den Demetrius Phal. §. 12 und 15 u. den Orat. des Cicero N. 105 u. f.) — Iſokrates (360. Sein bekannter Panegyricus iſt, unter andern, einzeln, von Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1776. 8. 1786 herausgegeben worden. Von ſeinen übrigen Reden, deren 21 auf uns gekommen, gehören übrigens noch fünfe hierher, als auf die Helena, den Buſiris, den Evagoras, auf ſich ſelbſt und die Panathendiſche, deren Ausgaben und Ueberſ. bey dem Art. Rede zu finden ſind.) — Lyſias (obgleich älter als Iſokrates, führe

führe ich ihn nach ihm an, weil es sich so schicklicher sagen läßt, daß es der Mühe werth ist, seine hierher gehörige Trauerlobrede (Ἐπιτάφιος τοῦ Κορινθίων βασιλέως, die 2te seiner Reden) mit dem Panegyrikus des Isokrates zu vergleichen. Deutsch, unter dem angeführten Titel hat sie Geo. Fdr. Seiler, mit der Rede des Demosthenes für die Krone, Cob. 1768. 8. übersetzt. S. übrigens den Art. Rede.) — Xenophon (Von seinen Werken gehört, meines Bedünkens, die Apologie des Sokrates, und sein Agesilaus hieher. Zwar spricht Valkenaer beyde dem Xenophon ab. S. s. Diatr. in Eurip. perdit. Dram. Reliq. Lugd. Bat. 1767. 4. S. 266. und ad Herod. Lib. III. c. 134. L. IX. c. 27. so wie die Deutsche Ausg. des Memorab. Lipsi. 1781. 8. S. 2. Anm. und S. 168. Anm. zu §. 9. Allein Hr. Joh. M. Heinze scheint in s. vindic. apol. Socr. Xen. Weimar 1776. die erste, und Hr. Reiz, in s. Commentat. de Prof. graec. accentus inclinat. P. I. Lipsi. 1775. 4. S. 38. die zweyte gerettet zu haben. S. auch Kuhnii Fragm. Vindiciar. Agesilai Xenoph. Von der ersten haben wir eine Uebersetzung von eben dem Hrn. Heinze, Weimar 1776. 4. erhalten.) — Lucian (Ihn hier zu finden, wird man sich vielleicht wundern; allein sein Lob des Demosthenes, (deutsch, im 1ten Th. der Schriften der deutschen Gesellschaft, von Lotter) ob es gleich, der Form nach, ganz von den Lobreden, wie man diesen Begriff gewöhnlich faßt, und wie ihn auch Hr. Sulzer bestimmt zu haben scheint, abgeht, und ob es dem Lucian gleich gewöhnlich abgesprochen wird, verdient denn doch, eben weil es von der gewöhnlichen Form abweicht, hier allgemein genannt zu werden.) — Dio Chrysostomus (94-117. J. Ch. Von seinen Reden gehört, unter den vielen, welche von der Regierungskunst handeln, eine, welche als eine Lobrede des Trajans angesehen werden kann, hierher. Sämmtlich sind sie, Ven. (1551) 8. gr. Par. 1604 und 1623. fol. von Cl. Morell, gr. und lat. Lipsi. 1784. 4. 2 B. von J. J. Reiske (nach seinem Tode) und die vier gedachten Reden einzeln von Joh. Castritius, Mos. 1584. 8. gr. herausgegeben. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. IIIi Lib. IV. c. 10. S. 305. und Vol. XIII. S. 783. S. auch den Artikel Rede.) — Antonius Polemo (200. J. Ch. Seine beyden Λογοι Ἐπιτάφιοι auf die, in der Schlacht bey Marathon gebliebenen Athenienser, Cynaegirus und Callimachus, gab H. Stephanus, mit des Himerius und andern Declamationen, zuerst 1567. f. Steph. Prevosteau, Par. 1580. 4. gr. P. Possin, Toulouse 1637. 8. gr. und lat. heraus. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. IV. S. 368 u. f.) — Tiberius Cl. Atticus Herodes († 175. H. Thomas, in dem angeführten Essai nennt ihn, im 16ten Kap. unter den Lobrednern; allein von seinen Declamationen, oder Redeübungen, ist nur eine übrig, wodurch die Thebaner hätten überredet werden sollen, sich mit den Peloponnesern und Lacedämoniern gegen den Archelaus von Macedonien zu verbinden. Sie ist zuerst bey den dreyzehn Rednern des Aldus, Ven. 1513. f. und im 2ten Bd. S. 32 u. f. der Reiskeschen Redner abgedruckt. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. graec. B. 4. Kap. 30. S. 371. und Mem. sur la vie d'Herode Atticus von Burigny finden sich im 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. 4t.) — Aelius Aristides (190. Unter seinen 53 Reden ist ein Panegyrikus auf den Marc. Aurelius, der aber ziemlich tief unter seinem Gegenstande ist. Seine Reden erschienen zuerst, Flor. 1517. f. gr. Ex rec. Guil. Canteri 1604. 8. gr. und lat. ex rec. Sam. Jebb. Oxon. 1722. 4. 2 Bd. S. übrigens Fabr. Biblioth. graec. Lib. IV. c. 30. Vol. IV. S. 373. und den Art. Redner.) — Kallinikus (260. Nur ein Fragment von seiner Lobrede auf Rom ist übrig, das sich in des F. Allatius Excerpt. var. Graec. Sophist. et Rhetor. S. 256 u. f. gr. und lat. findet. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Bd. 4. S. 412.) — Eusebius († 340. Seine, unter andern

bey seiner Kirchengeschichte, ex ed. Valesii, Par. 1659. f. S. 693 u. f. befindliche Rede auf den Constantin ist zwar ein sonderbares Gemisch von Theologie, unverdauter Philosophie, und Lobe; allein eben deswegen gehört sie, als Zeugniß des Geschmackes seiner Zeit hieher.) — — Flav. Claud. Julianus († 363. Seine drey Lobreden finden sich in den Ausgaben s. W. Par. 1583. 8. Ex ed. Dion. Petav. Par. 1630. 4. gr. und lat. Ex ed. Ez. Spanh. Lipsi 1696. f. und sind auch einzeln von Dion. Petav., Flex. (la Flèche) 1613. 8. gr. und lat. herausgegeben worden, und, meines Bedünkens, unter seinen Werken, besonders die beyden auf den K. Constans, die schlechtesten, weil sie zu deutliche Spuren von Künsteley tragen.) — — Libanius (386. Unter seinen Werken sind 5 Lobreden auf den Julian, in einem gesuchten, ängstlichen Style, voller Uebertreibungen und unnütz angebrachter Gelehrsamkeit. Opera, ex edit. Fed. Morelli, Par. 1606-1627. fol. 2 Bd. gr. und lat. und ex ed. Ioh. Iac. Reiske, Alt. 1784. 4. 1ter Bd. und die Leichenrede auf den Julian in Fabr. Bibl. gr. Vol. VII. S. 223 u. f. S. übrigens Ebend. S. 378. und den Art. Redner.) — Themistius (387. In seinen Werken finden sich Lobreden auf sechs Kaiser, Ausg. Ven. 1534. f. Edit. pr. (aber nur 8 Reden) apud Henr. Steph. 1562. 8. gr. und lat. (14.) Ex ed. Pet. Flex. 1613. 8. (17.) Par. 1618. 4. griech. und lat. (19.) Ex ed. Hard. P. 1684. f. (alle 33.) — —

Lobreden in lateinischer Sprache: Daß die Römer frühzeitig Lobreden auf verstorbene, des Lobes würdige Männer, hatten, daß diese aber nicht ohne Erlaubniß des Senates und des Volkes gehalten werden durften, ist aus der Geschichte bekannt. (S. unter andern den Cicero de clar. Orator. 61-62.) Auf den Brutus, den Tyrannenvertreiber, wurde die erste gehalten. Uebrig geblieben ist, indessen, von diesen Reden nichts. — Unter den Reden des Cicero sind keine eigentlichen Lobreden; allein seine Rede für das Manilische Gesetz ist beynahe nichts, als ein Panegyricus auf den Pompejus, so wie die für den Marcell., auf den Cäsar; und unter den Philippischen, enthält die neunte, das Lob des Sulpitius, und eine andre das Lob der, für Rom und Freyheit, gegen den Antonius kämpfenden und gebliebenen Krieger. Sein Lob des Cato ist nicht auf uns gekommen, so wie nicht die Schriften des Fabius Gallus und des Brutus über eben diesen Gegenstand. Unter den Kaisern wurden Privatreden nur selten, aber wohl den mehresten von Jenen Leichenreden gehalten. Die Wirkung der Rede des Antonius auf den Cäsar ist bekannt; so wie es bekannt ist, daß die ersten Kaiser selbst dergleichen hielten. Der Nachfolger war fast immer der Lobredner seines Vorgängers, gerade wie in, der Academie françoise. Bald aber fanden sie, noch lebend, schon Lobredner, und sowohl in Rom, als in den Provinzen. Der längere Plinius ist der erste dieser auf uns gekommenen Lobredner; aber sein berühmter Panegyricus, gehalten ums J. 103. ist einige wenige Stellen abgerechnet, für mich wenigstens voll spielender Witze, voll erzwungenen Scharfsinnes, voller Künsteleyen. (Zuerst gedruckt mit 8 Büchern des Briefe des Plinius f. l. et a. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. III. C. XXII. S. 411. und 421. und einzeln ex ed. Io. Locheri Philomusi, Arg. 1520. 4. Arnzenii, Amstel. 1738. 4. Schwarzii, Norimb. 1746. 4. Ins Hebräische übersetzt in das Italienische überhaupt fünfmahl, zuerst von Piet. Cenone, Sienna 1506. 8. zuletzt, mit den übrigen lat. Lobrednern, von Lor. Patacoli, Ven. 1768. 8. In das Französische fünfmahl, zuerst von Jacq. Bouchart, Par. 1631. 8. zuletzt von dem Gr. von Guart, Tur. 1724. fol. In das Deutsche von Dietr. v. Pleningen 1515. f. Von Christn. Lob. Damm, Leipz. 1735. 1757. 8. Auch gehört der vorgeblich aufgefundene Panegyr. des Plinius, welchen Bitt. Alfieri da Asti, Nizza 1788. 8. italienisch drucken lassen, hieher. — C. Tacitus (Sein Leben des Agricola verdient, als

hisso-

hiſtoriſche Lobſchrift, und als Muſter dem ſelben angeſehen zu werden. Es iſt bey ſeinen übrigen Werken abgedruckt; und eine Menge beſonderer Erläuterungsſchriften, worin es aber gröſtentheils nur von der politiſchen Seite betrachtet wird, ſind darüber geſchrieben. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXI. S. 392. n. Aufl. In das Franzöſiſche iſt es einzeln von Hober, Par. 1656; in das Deutſche einzeln, Breslau, ſo wie mit den übrigen Werken des Tacitus überſetzt.) — Die folgenden lateiniſchen Lobredner wurden in Frankreich, in den, damahls, zu Lyon, Marſeille, Bourdeaux blühenden Schulen (von welchen des Cellarius Diſſertat. de ſtudiis Romanor. litter. in urbe et provinciis, in der von Joh. G. Walch, Leipzig 1712. 8. herausgegebenen Sammlung dieſer Diſſertationen S. 348. auch der Abregé hiſt. et crit. de l'hiſtoire de la Litter. franç. von Longchamp Nachricht giebt) gezogen. Auf uns ſind gekommen, von dem Cl. Mamertinus, Sen. zwey Reden (292) von dem Eumenius fünfe (297-311) von dem Nazarius zwey (313 und 321) Claud. Mamertinus, Jun. (gehalten 362) von dem Latinus Pac. Drepanius, eine (gehalten 361) ſämmtlich auf römiſche Kaiſer, und mit dem Panegyrikus des Plinius öfterer, unter dem Titel Panegyr. Vet. zuerſt von Aurelianus 4. ſ. a. et l. (Meyland 1476 oder 1482) von Joh. Livineius, Antv. 1599. 8. von Jan. Gruter, Frkft. 1607. 12. ferner, Par. 1643. 12. 2 Bd. Von Jacq. de la Baune, in uſum Delphini, P. 1677. 4. Von Chſtph. Cellarius, Hal. 1703. 8. Von Laur. Patoul, Ven. 1708 und 1719. 8. mit einer ital. Ueberſ. von Wolfg. Jäger, Nürnb. 1778. 8. 2 Bd. herausgegeben. Mit dieſer verbindet man zuweilen die, von dem Auſonius, im J. 379. dem Gratianus gehaltene Lobrede, (gewöhnlich in ſ. Werken befindlich) ſo wie die Lobrede auf den Theoderich von dem Ennodius (gehalten ums J. 507) als in der Par. Ausg. von 1643. auch zuweilen die Lobgedichte des Claudianus (ſ. den Art. Gedicht, S. 511. a.) — C. S. Sidonius Apollinaris († 488. Seine Lobgedichte ſind drey, und die Verſe platt hart.) Die beſte Ausgabe ſeiner Werke von Jacq. Sirmond, Par. 1614. und 1652. 4.) — —

Neuere Lobreden in lateiniſcher Sprache; unter den vielen neuern Lobrednern mag Erasmus, von dem ſeine Panegyr. ad Burgundum Principem, unter andern, in einer zu Han. 1713. 8. gemachten Sammlung von deſſ. Reden gedruckt iſt. — Dan. Eremita Panegyr. Coſimo Med. dictus, edid. Ioa. Graevius, Ultraj. 1701. 8.) — Joh. Movet (Panegyr. Archiduc. Auſtriae, Belgii Principib. Antv. 1609. 8.) — Pet. Winſem (Orat. in memoriam Guſtavi Ad. Suecor. Regis, Frkf. 1633. f. Panegyr. poet. Guſt. Adolphi, Amſt. 1632. f. Orat. in exceſſum Henrici Naſſovii, Fran. 1641. f. Orat. in obitum Guil. Stackmanni 1641. u. a. m.) — Dion. Voſſius (Panegyr. dict. Principi Arauſionum, Amſt. 1633. f.) — Joach. Paſtorius (Calendae Regiae, ſ. Gratulat. ad Ioh. Caſimirum, Reg. Poloniae . . Dant. 1659. 4. Gratulat. ad Regem Angliae de Regno, Ged. 1661. 4.) — Joh. Fr. Gronov (Gratulatio ad Guilielmum Arauſionem, Amſt. 1647. f.) — Alex. Morus (Gratulatio ſuper Venetorum de Turcis victoria, Amſt. 1658. f.) — Ezech. Spannheim (Panegyr. ad Chriſtinam Sueciae Reg. Gen. 1652. 4. Orat. genethliaca de nato Electori Brandenb.) — Joh. Scheffer (Oratio valedictoria ad Chriſtinam, S. Reg. Upſ. 1654. f. Orat. ad Reg. Carolum XI. Upſ. 1655. 8.) — Staudius (Orat. in exceſſum Carol. Guſt. Reg. Suec. Stralſ. 1660. f.) — Octavius Ferrarius (Panegyr. in Ludov. XIV. Ven. 1666. 4.) — Vit. Bering (Orat. in memoriam Reg. Dan. Frider. III. et Gratulat. ad Chriſtian. V. Hafn. 1670. f. — Bart. Bartolinus (Laudat. funebr. Frider. III. Hafn. 1670.

1670. f. Orat. in exceſſum Chriſt. IV.) — Erasm. Bartolinus (Panegyr. in nuptias Chriſt. Alberti et Fridericae Amaliae, f.) — Conr. Schwarzfleiſch (Orat. paneg. Vit. 1637. 1697. 4.) — Aug. Buchner (Orat. Vit. 1699. 4. Lipſ. 1727. 4.) — Ang. Blommert (Panegyr. in ordines Hollandiae, f.) — Joh. Nic. Funcius (Orat. funeb. Frid. I. Reg. Suec. Marp. 1712. f.) — Chriſtn. Gottl. Schwarz (In Natalit. Leopoldi, Alt. 1716. f. In obitum Eleon. Thereſiae, Im. 1720. f.) — Joh. Dan. Schoepflin (S. deſſen Opera orat. Aug. Vind. 1769. 4. 2 Bde.) — Sammlungen: Orat. funebr. in mort. Pontificum, Imperat, Reg. Princ. etc. Han. 1612. 8. 3 Th. Orat. gratulator. Han. 1613. 8. — Orationes in obitum Mariae, Brit. Reg. Lipſ. 1695. 8. (von For. Spanheim, J. G. Grävius, Jac. Perizonius, und Pet. Francius.) — Funebr. laudationes . . . . in Guilliel. III. Brit. Reg. Lipſ. 1703. 8. (von Melch. Leydekker, J. G. Grävius, J. Gronov, J. Trigland, Aug. Gabeltonius.) — — Auch gehören noch hieher die akademiſchen Elogia, deren zu viel geſchrieben worden ſind, als daß ſie ſich alle anführen ließen. Ich ſchränke mich alſo auf J. A. Erneſti Opuſc. orator. Orat. Prol. et Elogia, Lugd. B. 1767. 8. ein. — —

Lobreden in neuern Sprachen, und zwar in der Spaniſchen: Elogio di Felipe V. . . por D. Fr. Xaver Conde y Oquerido, Mad. 1779. 4. — — In der Italieniſchen: Orazione di Baccio Baldini . . . in lodi di Coſimo Medici Granduca (1) di Toſcano, Fir. 1574. 4. — Orazione di Franc. Panigarola in morte di C. Borromeo, Card. Fir. 1585. 4. — Panegirico di Giuſ. de Nores in laude della Republ. di Venezia, Pad. 1590. 4. — Orazione di Anſ. Ceba nella incoronazione di Agoſt. Doria, Duce . . . . di Genova, Gen. 1601. 4. — Orazione di Vieri Cerchi dalli lodi del Granduca Coſimo II. . . . Fir. 1621. 4. — Panegirico alle maeſtà Criſt. di Luigi XIV. Re di Francia, Fir. 1699. 4. Ich führe nur dieſen Panegyricus an; aber es iſt bekannt, daß deren, auf dieſen Fürſten, in zwölf verſchiedenen italieniſchen Städten gehalten worden. Dieſer ſcheint der beſſere zu ſeyn. — Panegir. alla Maeſtà di Vittor. Amad. Re di Sardegna, da Demina 1773. 4. — Lobreden auf Gelehrte und Artiſten: Orazione di Ben. Varchi in morte del C. Pietro Bembo, Fir. 1546 und 1551. 4. — Oraz. di Spor. Speroni in morte del Card. Bembo, in ſ. Orazioni, Ven. 1596. 4. und in ſ. W. Ven. 1740. 4. 5 Bd. — Oraz. di Gian. Mar. Tarſia nell' Eſequie di Michelagnolo Buonarotti, Fir. 1564. 4. — Oraz. di Ben. Varchi nell' Eſequie di Michelagn. Buonar. Fir. 1564. 4. Oraz. del Cav. Lion. Salviati, in lode della pittura in occaſione dell' Eſequie di Michelagnolo Buonarotti, in ſ. Orazioni, Fir. 1575. 4. Oraz. recitata per l'Acad. fiorent. nell' Eſequie di Ben. Varchi, von ebend. Ebendaſ. — Oraz. funerale di Pier. Vettori, von ebend. Fir. 1585. 4. — Oraz. in lode di Torq. Taſſo . . . . da Lor. Giac. Tebalducci Maleſpini, Fir. 1595. 4. — Oraz. in morte di Torq. Taſſo . . . da Lor. Ducci, Ferr. 1600. 4. — Oraz. di Scipione Ammirato in morte di Torq. Taſſo, in den Opuſc. des Ammirato Bd. 3. S. 499. — Elogi di Galil. Galilei e di Bonaventura Cavalieri, Mil. 1778. 8. — Elogio funebre dagli Acad. anſioſi di Gubbio . . . alla memoria di Giamb. Paſſeri, Bol. 1780. 8. — — Sammlungen: Panegirici, Epital. . . . di Ferrante Pallavicino, Ven. 1655. 12. — Prediche panegir. del Padre Fre. Verciulli, Bol. 1668. 12. — Prediche mor. e panegiriche del Padre Cagnoli, Ven. 1721. 12. — Orazione di Lode, comp. e dette da div. Orator. Cler. regol. Teatini, Ven. 1723. 12. 3 Bde. — — Uebrigens be-

gehre

gehre ich nicht alle italienische Lobreden anzuzeigen, und um deſto weniger, da der allergrößte Theil aus nichts als leerem Gewäſch beſteht. Nachrichten von Mehrern finden ſich, unter andern, in des Fontanini Biblioteca della eloq. Ital. Bd. 1. S. 123 u. f. — —

Lobreden in franzöſiſcher Sprache: Man glaubt, daß der berühmte Duguesclin († 1380) der erſte geweſen, welchem eine öffentliche Leichenrede (Eloge funebre), aber erſt neun Jahr nach ſeinem Tode gehalten worden. S. Oeuvr. de Mr. Thomas, Amſt. 1773. 12. Bdes. S. 44. Der Gebrauch derſelben beſtand von dieſer Zeit an, und man hat eine Sammlung derſelben, (Le Treſor des Harangues, Remontr. et Oraiſons funebres des plus grands perſonnages . . . Par. 1654. 4.) welche bis auf den Tod Heinrich des 4ten geht, und worunter einige, wie z. B. die von dem Card. Duperron auf die unglückliche Maria Stuart, wirklich rührend ſind. Von den folgenden geiſtlichen Leichenrednern dieſer Art ſind die merkwürdigſten: Cl. Morenne (Oraiſons funebres . . . Par. 1605. 8.) — Jul. Maſcarron († 1703. Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1704. 12. die in einigem Rufe ſtanden, bis Boſſuet und Flechier erſchienen.) — Ant. Anſelme (Oraiſ. funebr. 1701. 12. 1718. 8. 3 Bde.) — Jacq. Ben. Boſſuet (Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1699. 12. 1762. 12. 1785. 12. Deutſch, Bäl. 1764. 8.) — Esprit Flechier (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1716. 12. 1785. 12. Deutſch, Liegn. 1749. 8.) — Ch. de la Rue (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1740. 12. 3 Bde.) — Martineau (Oraiſ. funebr. des Dauphins et Dauphines de France 1713. 12.) — Matth. Poncet de la Riviere (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1760. 12. und auch bey den Sermons de Mr. Geoffroy, Lyon 1788. 12.) — Joſ. Segui († 1761. Oraiſ. fun. du Marechal de Villars 1735. 4. Oraiſ. funebr. du Card. de Biſſy 1737. 4. Or. fun. de la Reine de Sard. 1741. 4.) — Marc. Ant. Laugier († 1769. Or. fun. du Prince de Dombes 1756. 4.) — Ch. Frey de Neuville († 1774. Oraiſ. fun. du Card. de Fleury 1743. 4. Deutſch von J. J. Schwabe, Leipz. 1743. 8. Or. fun. du Marechal de Belle-Isle 1761. 4.) — Armand de Roquelaure (Or. fun. de la Reine d'Eſp. 1761. 4.) — Jean Boismont (Or. fun. du Dauphin 1766. 4. De la Reine, et de Louis XV.) — Jean Siffrein Maury (Eloge fun. du Dauphin 1766. 8. Auch hat er noch ein Elog. hiſt. du Roi Stanislas 1766. 8. ſo wie ein Eloge de Charles V. 1767. 8. ein El. de Fenelon 1771. 8. und einen Panegyr. de St. Louis drucken laſſen.) — Jean B. Beauvais (Or. fun. du Duc de Parme 1766. 4. Du Marech. de Muy, und de Louis XV. Auch einen Panegyrique de St. Louis 1761. 8.) — Franc. Marie Coger (Or. fun. de Louis XV.) — u. v. a. m. Sammlungen: Rec. des Oraiſ. fun. des plus célébres Auteurs, Lille 1712. 12. 6 Bde. — Rec. des Or. fun. de L. XIV. Par. 1716. 12. 2 Bde. — Choix d'Oraiſ. fun. de Louis XV. Amſt. 1775. 12. — Auch finden ſich dergleichen bey den Plaidoyers . . . . de Mr. le Boucq. P. 1788. 12. 2 Bde. — — Lobreden auf ſo genannte Heilige: Franc. Vergus (Panegyr. Par. 1664. 4.) — Abt du Jarry (Panegyr. 1700. 12. 2 Bde.) — Jacq. Boileau († 1716. Panegyr. choiſis 1719. 12.) — Jean de la Roche (Panegyr. P. 1723. 12. 2 Bde.) — Joſ. Segui († 1761. Paneg. des Saints 1736. 12. 2 Bd.) — Ch. de la Rue (Panegyr. des Saints, Par. 1740. 12. 2 Bd.) — Franç. Ballet (Pan. des Saints 1747. 12. 4 Bde.) — Abt Charaud (Panegyr. 1748. 12. 8 Bde.) — Bertr. de la Tour (Panegyr. . . . 1749. 12. 3 Bde.) — Nic. Ch. Joſ. Trublet (Panegyr. 1755. 12. 1764. 12. 2 Bde.) — Jacq. Frcs. de la Tour Dupin († 1765. Bey ſ. Sermons, 1770. 12. 6 Bde.) —

— Akademische Lobreden: Die Eloges der Mitglieder *de l'Acad. des Inscript.* finden sich in der Geschichte und den Mem. derselben; die mehresten derselben sind von El. Gros de Boze († 1753) und einzeln, Par. 1740. 8. in drey Bänden abgedruckt. — — Auf die Mitglieder der Akademie der Wissenschaften schrieb sie, bekanntermaßen, Bernh. Fontenelle (El. des Academ. de l'Acad. des Sciences, Haye 1731. 12. 1742 und 1766. 12. 2 Bde.) — Jean Jacq. Dortous de Mairan (Elog. des Acad. morts en 1741-1743. P. 1747. 12. 2 Bde.) — Jean P. de Fouchy (El. des Acad. morts depuis 1744. Par. 1761. 12.) — Mar. J. Ant. Condorcet (auf die zuletzt verstorbenen, die aber, so viel ich weiß, nicht gesammelt sind.) — — Auf die Mitglieder der französischen Akademie: Jean le Rond d'Alembert († ... Eloges lûs dans les Séances de l'Acad. franc. P. 1779. 12. und fortgef. unter dem Titel: Hist. des Membres de l'Acad. franc. Amst. 1787. 12. überh. vier Bände, herausg. von Condorcet. Auch finden sich noch im 3ten Bde. s. Melanges verschiedene Eloges auf Gelehrte, so wie er auch noch von Milord Marschall eine drucken lassen.) — — Lobreden der Berliner Akademie: Eloges des Acad. de Berlin, p. Mr. Formey 1757. 12. 2 Bd. Auch finden sich deren noch in den Werken Friedrich des zweyten. Uebrigens sind dergleichen Akademische Lobreden auf die Mitglieder der übrigen Akademien und litterarischen Gesellschaften in Frankreich noch viele vorhanden, die aber, im Ganzen, zu wenig Werth haben, als daß sie hier eine Stelle verdienen könnten. — — Einzele Lobreden: Zur Zeit, da die Franzosen noch ihre Fürsten und Staatsbediente vergötterten, wurden sie es nicht müde, diese zu loben. Auf Ludewig den 14ten sind mehr Lobreden geschrieben worden, als er Jahre regiert hat. Die, in der Acad. franc. gehaltenen frühern sind, unter dem Titel, Panegyr. et Har. à la louange du Roi, P. 1680. 8. zusammen gedruckt worden. Die, von Pelisson verfaßte, zeichnet sich allein aus; und unter s. Eloges funebres, die von La Motte, P. 1716. 12. Auf Ludewig den 15ten hat, unter mehrern, Voltaire, einen höchst mittelmäßig Panegyrique, P. 1748. 12. drucken lassen, der sich, nebst einem Eloge funebre des officiers morts dans la guerre de 1741. einem Elog. hist. de Mad. du Chatelet, einem El. de Crebillon und einem Eloge funebr. de Louis XV. im 61ten Bde. s. W. Ausg. von Beaumarchais findet. — P. du Faur (Eloges de Louis XV. 1755. 8.) — Formey (Eloges des Mar. de Schwerin, de Keith, et de Mr. de Viereck 1760. 8.) — — Lobreden, welche durch die Preisaufgaben veranlaßt worden sind: Der, von Balsac, für Werke der Beredsamkeit, bereits im J. 1671. bey der Acad. françoise ausgesetzte Preis ist, in neuern Zeiten, vorzüglich auf Lobreden verdienter Männer eingeschränkt worden, und dergleichen haben nun, unter mehrern geschrieben: Ant. Thomas (Die von ihm verfaßten Preisreden machen den 3ten und 4ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1773. 12. 4 Bde. aus. Ob wahre Beredsamkeit darin herrscht, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Er nimmt seine Metaphern, z. B. beständig aus der Geometrie, Metaphysik, Chemie; seine Lobreden wimmeln von Masses, calculs, chocs, données, centres, forces, réaction, ressorts, formes, u. d. m. Alles darin ist vaste, immense, allenthalben sind chaines, principes, u. d. m.) — De la Harpe (Eloge de Charles V. Roi de France 1767. 8. De Henry IV. 1770. 8.) — L. Seb. Mercier (Eloge de Réné Descartes 1765. 8. De Charles V. 1767. 8.) — Bailly (Eloges de Charles V. de Molière, de Corneille, de l'Abbé de la Caille, de Leibnitz 1770. 8. und verm. mit den Eloges von Cook und Gresset, im 1ten Bande seiner Disc. et Mem. 1790. 8. 2 Bde.) — Claire Mazarelli, Mar-

Marquise de St. Chamond (El. du Duc. de Sully 1764. 8. El. de Descartes 1765. 8.) — Marq. Villette (Eloge de Charles V. R. de Fr. 1767. 4. El. de Henry IV. 1770. 8.) — P. Ch. Cosson (El. de Bayard 1770. 8.) — Franc. Xav. Talbert (Eloge de Bayard 1770. 8. und vorher schon einen Panegyr. de St. Louis.) — Seb. Roch. Nic. de Champfort (Eloge de la Fontaine) — De Sept (Eloge de Henry IV. 1768. 8.) — Abt Noel (Eloge de Louis XII. 1788. 8.) — — Sammlungen (Collect. des Eloges du Chanc. de l'Hopital, par Remi, Guibert Talbert, publ. à l'occasion du prix de l'Acad. franc. en 1777. Neufch. 1778. 12. — s. v. a. m. — —

Lobreden in deutscher Sprache: die merkwürdigsten unter den frühern deutschen Lobreden sind die von Gundling, Canitz, u. d. m. welche in J. Chstn. Lünigs Reden grosser Herren . . . Hamb. 1732. 8. 12 Th. und in der — Samml. auserlesener Reden, Nordh. 1727-1736. 8. 2 Th. zu finden, aber kaum des Suchens werth sind. Auch Neukirch hat dergleichen geschrieben, wovon Gottsched eine in seine Redekunst S. 527 der 3ten Aufl. aufgenommen hat. — Frz. Christph. v. Scheyb (Lobrede auf den Gr. v. Harrach, Leipz. 1750. 4.) — Joh. G. Sulzer (Lobrede auf den König, Berl. 1758. 8.) — Joh. Bern. Basedow (Reden über die glückseelige Regierung Friedrich des 5ten K. v. Dännemark . . . Coppenh. 1761. 8. und unter der Aufschr. Politische und Moral. Reden, 1771. 8.) — Lud. v. Hess (Zwey Gedächtnißreden auf grosse Staatsminister, Leipz. 1772. 8.) — Helfr. P. Sturz (Lobschrift auf Bernsdorf, im 4ten Th. s. Schriften, Leipz. 1780. 8.) — Joh. Lor. Blessig (Rede, bey der feyerlichen Beerdigung des Marschall von Sachsen, Strasb. 1777. 8.) — Jos. v. Sonnenfels (Lobreden auf den Marschall von Daun, und die K. K. Maria Theresia, im 3ten Bde. s. Schriften, Wien 1786. 8.) — J. J. Engel (Lobrede auf den König, Berl. 1781. 8. Rede am Geburtstage des Königes, ebend. 1786. 8. Die besten Reden dieser Art, welche wir vielleicht haben.) — — Von unsern Leichenreden würden sich mehrere hieher rechnen lassen; allein die mehresten finden sich in den, bey dem Art. Rede angezeigten Sammlungen von Predigten, und der geringste Theil entspricht dem Begriff von Lobrede.

Lombardische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Sie wird auch die Bolognesische genennt, weil sie in Bolonien ihren Hauptsitz gehabt *). Man kann behaupten, daß diese Schule keiner anderen nachstehet, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die römische Schule, die älter als die Lombardische ist, hatte einen grossen Geschmack und eine erhabene Zeichnung in die Kunst eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte sie bloße Nachahmer dieses unsterblichen Meisters, welcher selbst nicht alle Theile der Kunst in einem gleich hohen Grade besessen hat.

Die Carrache, welche diese Schule gestiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Correggio für den ersten Meister derselben halten soll,) brachten alle Theile der Kunst nahe an den höchsten Gipfel. Nachdem sie mit ungemeinem Fleiß das Antike studirt hatten, kamen sie wieder auf die Natur zurüke, welche sie mit Augen, die das Alterthum geschärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Lust der wahren Kenner bleiben.

In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die

*) S. Fl. le Comte T. II. p. 2. 44. f.

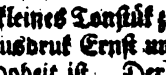
sogleich rühret und täuschet. Hannibal Carrache, nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in grossen und wolausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pinsel muß nur des Correggio seinem allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Carrache; aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pinsel eine etwas schwere Manier.

Aus der Schule der Carrache sind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domeniquino, dessen fürtreffliche und nette Zeichnung nebst der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Gesichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern sind; seine Gemählde sind sehr ausgearbeitet, ohne mühsam oder übertrieben zu seyn; — und Guido Reni, in dessen besten Stüken alle Theile der Kunst nahe an die Vollkommenheit gränzen.

Die berühmtesten Meister dieser Schule sind: Ant. Correggio († 1534. Sein Leben findet sich deutsch, im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 31 und 104.) Franc. Mazzuoli († 1540) Polydor da Caravaggio († 1543) Fr. Primaticcio († 1570) Luc. Cambiaso († 1585) Agost. Caraccio († 1602) Annib. Caraccio († 1609) Mich. Agn. da Caravaggio († 1609) Lud. Caraccio († 1619) Bart. Schidone († 1619) Giuf. Cef. di Arpinas († 1640) Dom. Zampieri († 1641) Guido Reni († 1642. Zu seiner Vertheidigung gab Gianp. Zanotti, einen Dial. ovv. Discorso, Bol. 1710. 8. heraus.) Giov. Lan-franco († 1647) Giuf. Ribera († 1656) Giac. Cavedone († 1660) Franc. Albani († 1660) Diego Velazquez de Silva, ein Spanier († 1660) Giov. Franc. Barbieri († 1666) Piet. Franc. Mola († 1666) Bened. Castiglione († 1670) Salv. Rosa († 1673) Giov. Fr. Grimaldi († 1680) Bart. Stef. Murillo († 1689) Luc. Jordano († 1705) Giovbat. Benici, ein Spanier († 1789) Carlo Cignani († 1719) — — Von diesen Mahlern, und ihren Werken geben Nachricht: Felsina pittrice ovvero Vite de' Pittore Bolognesi, di Carl Cef. Malvasia, Bol. 1678. 4. 2 Bd. mit Kpf. — Osservazioni sopra . . . . la Felsina pittrice . . . da Vinc. Vittoria, Roma (1679) 8. 1703. 8. Lettere . . . in difesa del . . . Malvasia (von Gianp. Zanotti) Bol. 1705. 8. — Vite dei Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina pittrice . . . Rom. 1769. 4. — Auch findet sich ein Verz. der Bolognesischen Künstler bey Ioa. Ant. Bumaldi . . . Minerval. Bonon. 1641. 12. und bey des P. Mosini Bologna perlustr. 1666. 4. 2 B. — Ferner gehören hieher Il Passagiere desingannato . . . Bol. 1676. 12. 1732. 8. — Descrizione delle Pitture di Bologna, da Gianp. Zanotti, Bol. 1686 und 1706. 12. — Histoire de l'Acad. appellée l'Institut des Sciences et des Arts etabli à Bologne en 1712 par Mr. Limiera, Amst. 1723. 18. — Dell' Origine e Progressi della Pittura, Scultura ed Archit. di Bologna 1736. da Aless. Machiavelli, 4. — Storia dell' Academia Clementina di Bologna . . . da Gianp. Zanotti, Bol. 1736-1739. 4. 2 Bd. mit Kupf. — — Auch handelt der 3te Th. des Disinganno delle principale notizie ed erudizioni dell' Arti . . . di disegno . . . da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. von dieser Schule.

Loure.

(Musik und Tanzkunst.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen, dessen Ausdruk Ernst und Würde, auch wol Hoheit ist. Der Takt ist $\frac{3}{4}$, und die Bewegung langsam. Es fängt im Aufschlag an nach dieser Art:  , und besteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren in $\frac{6}{4}$ Takt,

$\frac{3}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Allabreve von $\frac{6}{4}$ anzusehen ist.

Um den Einschnitt nach dem ersten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber stark herunter gestrichen, und besonders das punktirte Viertel schwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß sie, sowol in diesem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zusammen ziehen, und anstatt:

also: setzen.

Dieses hat seinen guten Nutzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn eine solche Stelle nach der ersten Art geschrieben ist, die zweyte gebundene Note besonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an solchen Stellen gerade entgegen ist. Man muß aber bey solcher Zusammenziehung zweyer Takte sie nicht für einen einzigen zählen, weil man sonst, wie einigen neueren begegnet ist, im Rhythmus fehlet und anstatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anstand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langsamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man sucht die besten Tänzer hiezu aus. Gar oft aber machen sie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß sie schwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, sonst aber zum sittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von diesem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Musik gesagt worden; er muß kurz seyn, sonst wird er, selbst für den Zuschauer, ermüdend.

Luft.

(Mahlerey.)

Der Landschaftmahler hat in Absicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glüklicher Ausführung seiner Arbeit verschiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft ist, je weniger von der Erde aufsteigende Dünste darin schweben, je dunkler und schöner ist ihre blaue Farbe; die unsichtbaren Dünste geben der Farbe der Luft eine Mischung von Grau; und wenn sie in Ueberfluß vorhanden sind, so verwandelt sich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Diese unsichtbaren Dünste sind nahe an der Erde am häufigsten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont, durch unmerkliche Grade allmählig geschwächt und mit Grau vermischt wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen müssen durch mehr und durch dichtere Dünste dringen, je näher der Punkt, aus dem sie kommen, am Horizont liegt; wovon sich jeder ohne langes Nachdenken versichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landschaft so gemahlt werden, daß es vom höchsten Punkt an bis an den Horizont immer etwas heller werde; am Horizont selbst ist es oft ganz ausgelöscht und der Himmel ist hellgrau.

Aus eben diesem Grunde hat Leonhard da Vinci schon angemerkt, daß ferne Gegenstände, die sich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müssen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenstände, die nahe am Horizont sind, erfahren dieselbe Veränderung,

als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünsten mehr erfüllt ist, bekommen alle Farben der Gegenstände am Horizont eine geringere oder stärkere Mischung des Grauen. Davon wird im nächsten Artikel ausführlicher gesprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens ist, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft frischer, als am Mittag, und am Abend ist sie am schwächsten; weil des Morgens die Luft am wenigsten mit Dünsten angefüllt ist, die den Tag über beständig von der Erde aufsteigen, folglich am Abend in größter Menge da sind.

So ist im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels schöner, oder härter, als im Sommer; im Herbst aber ist sie am meisten mit Grau vermischt, und am sanftesten. Darum wird eine Landschaft am vortheilhaftesten im Herbst gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landschaften mahlt, wird ihnen nie die sanfte Harmonie geben können, die sie im Herbst haben.

Der Landschaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einflusses, den die in der Luft schwebenden Dünste auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenstände haben, sehr viel lernen. Er hat eben so nöthig bey den verschiedenen Abänderungen der Luft, blos sein beobachtendes Auge zu brauchen, als sich mit der Reißfeder und dem Pinsel zu üben.

* *

„Von der Beschaffenheit der Luft, oder des Himmels," handelt das 2te Kap. des 5ten Buches von Laireſſe großem Mahlerbuche, Bd. 2. S. 7. u. f. — und Herr von Hagedorn, in seinen Betrachtungen S. 555. 645. 647. —

Luftperspektiv.

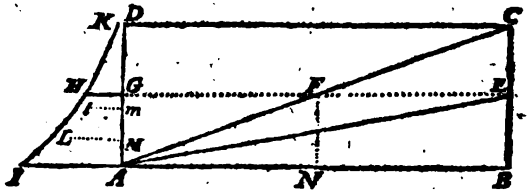
(Mahlerey.)

In der eigentlichen Perspektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenstand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey seine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich seine Form und Gestalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenstände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren sich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert sich seine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieser Sache und die Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge muß abgeändert werden, wird die Luftperspektiv genennt. Weil man kein bestimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmessen, noch ein Farbenregister, nach welchem man die durch Entfernung allmählig sich abändernden Farben richtig benennen könnte: so ist es bis itzt nicht möglich, die Luftperspektiv, so wie die Perspektiv der Größen, in Form einer Wissenschaft abzuhandeln. Zu vermuthen ist aber, daß es mit der Zeit wohl geschehen könnte; da Herr Lambert, der sich bereits um die gemeine Perspektiv sehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumessen, auch den Meyerischen

schen Versuch zum Farbenregister *) schon einigermaaßen ausgeführt hat **). Inzwischen müssen sich die Mahler in Ansehung der Luftperspektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbestimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigste davon hat der Herr von Hagedorn mit seiner gewöhnlichen Gründlichkeit in sehr wenig Worte zusammengefaßt †). Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich sey, diesem Theil der Kunst ohne genaues Nachdenken Genüge zu leisten.

Zuerst kommt also die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenstandes in Betrachtung.



a (b (c (d (e |f

Man stelle sich also vor, AB sey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünste der Erde nicht heraufsteigen. In A stehe ein Beobachter nach der Gegend BC gekehrt.

Nun muß man zuerst bedenken, daß nahe am Erdboden sich die meisten und gröbsten Dünste aufhalten, so daß man in einer größern Höhe nicht nur wenigere, sondern auch subtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünste antrifft. Man stelle sich also vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie KHI dergestalt gezogen sey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man sonst will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder GH die Dichtigkeit der Dünste derselben Höhe anzeige. Ferner sey B der äusserste Punkt des Horizonts.

Nun stelle man sich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C gesehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wissen, wie viel jeder dieser Gegenstände von der Lebhaftigkeit seiner natürlichen Farbe verliere werde. Weil blos die Menge der Dünste, durch welche die Lichtstrahlen fallen, die Ursache dieser verminderten Lebhaftigkeit ist, so darf man nur für jeden Stand F, E und C diese Menge bestimmen. Man sieht aber sogleich, daß sie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der

*) S. Farben.

**) Von Ausmessung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienst bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregister hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk, das kürzlich unter dem Titel: „Beschreibung einer mit dem Calauischen „Wachs ausgemahlten Farbenpyrami„de " in Berlin herausgekommen ist.

†) Betrachtungen über die Mahlerey. S. 555 ff.

Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterſchied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derſelben beyträgt.

Dieſes genau und geometriſch zu beſtimmen, würde eine ziemliche ſchwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in ſofern ſie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müſſen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie lm. wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Dieſem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AF x LM; für den Ort E, durch AE x LM, und für den Ort C durch AC x lm ausgedrukt werden, das iſt, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für ſeine Höhe ſich paſſende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte dieſe Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt ſtehenden Gegenſtände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt ſich abſehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu faſſende Regeln für dieſen Punkt der Luftperſpektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieſes beſſer thun können, als Herr Lambert; daher zu wünſchen iſt, daß er ſich dieſer Arbeit unterziehen möchte. Dieſe Regeln würden alſo dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenſtandes beymiſchen müßte, um die Farbe ſo heraus zu bringen, wie ſie ſich in jedem Abſtand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregiſters verbunden, würden ſie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper ſeine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau iſt, annimmt.

Von dieſer Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperſpektiv iſt, der einen groſſen Einfluß auf die körperliche Geſtalt der Dinge hat. Um dieſes deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder ſtereometriſche Rundung einer Kugel in einer gewiſſen Entfernung ſich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daſelbſt blos wie ein runder Teller vorkommt. Man ſetze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erſcheinet: ſo würde dieſelbe Kugel bey c ſchon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erſcheinen. Dieſes geſchieht, ſo bald die aus der Figur der Kugel entſtehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieſes wiederfährt jedem Körper; und jeder Gruppe; und die nahen Gegenſtände eines Gemähldes müſſen mehr herausſtehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieſes iſt ein ſehr wichtiger Punkt der Luftperſpektiv, den nicht blos der Landſchaftmahler, ſondern auch der Hiſtorien- und Portraitmahler genau ſtudiren müſſen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperſpektiv beobachten, wenn man dieſe verſäumte: was die Zeichnung in die Ferne ſetzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menſchen würden in der Landſchaft wie nahe Zwerge ausſehen.

Endlich iſt auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederſcheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben ſchon

merk-

merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Widersprüche schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß sich wundern, daß ungeachtet Leonardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat *), sich bis itzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schliessen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Luftperspektiv gemacht haben **).

Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmaks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht *).

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdeken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammenhängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren

*) Man sehe unter andern in dieses großen Mannes fürtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letzten er Versuche vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

**) Philostr. Icones. L. I. Piscatores.

*) S. Aufzug.

Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beyträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemliche schwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in sofern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AF x LM; für den Ort E, durch AE x LM, und für den Ort C durch AC x lm ausgedrukt werden, das ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu fassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymischen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper seine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annimmt.

Von dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daselbst blos wie ein runder Teller vorkommt. Man setze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheinet: so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper; und jeder Gruppe; und die nahen Gegenstände eines Gemähldes müssen mehr herausstehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht blos der Landschaftmahler, sondern auch der Historien- und Portraitmahler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese versäumte: was die Zeichnung in die Ferne setzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederscheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merk-

merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederscheine schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß sich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat *), sich bis itzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schliessen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Luftperspektiv gemacht haben **).

Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmaks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht *).

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdeken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammenhängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren

*) Man sehe unter andern in dieses großen Mannes fürtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letzten er Versuche vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

**) Philostr. Icones. L. I. Piscatores.

*) S. Aufzug.

ren Zusammenhang der Dinge geht und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen oder vorstellen wollen, würklich gesagt und vorgestellt habe. Denn gar oft entstehen in dem Werk des Künstlers Lüken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch würklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellt. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers setzen, und sein Werk als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

Lüke.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaassen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenstoß der Vocalen geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

Es ist wahr, daß das öftere Zusammenstoßen der Selbstlauter die Rede schwer macht, zumal wenn beyde lang sind. Daß aber die Griechen nicht so ängstlich gewesen, sie in ihren Versen ganz zu vermeiden, ist aus tausend Versen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß sie solche Lüken bisweilen mit Fleiß gesucht haben, wie schon A. Gellius angemerkt hat *). Er sagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau,

Talem dives arat Capua et vicina Vesevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen besser stehe, als Nola, welches der Dichter zuerst soll gesetzt haben, weil das Zusammenstoßen des letzten Vocals im ersten Vers, und des ersten im zweyten, angenehm sey. Nam vocalis in priore versu extrema eademque in sequenti prima canoro simul atque jucundo hiatu tractim sonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Λααν ἀνω ὄρουσε etc. an, um zu beweisen, daß solche hiatus nicht von ohngefähr, sondern aus Ueberlegung in die Verse gekommen seyen. Dieses allein ist hinlänglich zu beweisen, daß jene Regel eben nicht ängstlich dürfe beobachtet werden.

Und dann ist es vielleicht noch wichtiger, das Zusammenstoßen gewisser Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgesprochen werden. Also begnüge man sich dem Dichter überhaupt zu sagen, er soll überall, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Aussprache sehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuschreiben.

Lydische Tonart.

(Musik.)

Eine der Haupttonarten in der griechischen Musik, die Plato aus seiner Republik verwiesen hat, weil sie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unser heutiges F dur, wenn dieser Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydische Tonart der Alten sey, wie die

*) Noct. L. VII. c. 20.

die Tradition anzuzeigen scheinet, läßt sich vermuthen, weil er würklich diesen Charakter hat.

Lyrisch.

(Dichtkunst.)

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer, unter deren begleitendem Klang sie bey den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist. Es kann wol seyn, daß in den ältesten Zeiten auch die Epopöe von Musik begleitet worden, so wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Dessen ungeachtet ist der Charakter des eigentlichen Gesanges vorzüglich auf die lyrische Gattung anzuwenden, da die epischen und tragischen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Gesanges gearbeitet sind.

Um also diesen allgemeinen Charakter des Lyrischen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Ursprung und die Natur des Gesanges zurük sehen *). Er entsteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechselnde rhythmische Bewegung, die der Natur der besondern Empfindung, die ihn veranlasset, angemessen sey. Niemand erzählt, oder lehret singend, wo nicht etwa die Aeusserung einer Leidenschaft zufälliger Weise in diese Gattung fällt. Lyrische Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenschaftlichen Laune hervorgebracht; wenigstens ist sie darin herrschend; der Verstand oder die Vorstellungskraft aber sind da nur zufällig.

*) S. Gesang.

Also ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemessenen Gegenstand. Aber diese Empfindung oder Laune äußert sich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verschiedenen andern Gelegenheiten; sondern gefällt sich selbst, und setzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht sie in Gesang aus, damit sie sich selbst desto lebhafter und voller genießen möge. So singet der Fröhliche, um sein Vergnügen durch diesen Genuß zu verstärken; und der Traurige klagt im Gesang, weil er an dieser Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieselben Empfindungen sich in andern Absichten äußern, die mit dem Gesang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht seine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um sich selbst dadurch zu unterhalten, sondern andre damit zu strafen. Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbstgespräches. Darum ist die Folge der lyrischen Vorstellungen nicht überlegt, nicht methodisch; sie hat vielmehr etwas seltsames, auch wol eigensinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was sie nährt, wo sie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung sprechen, da spricht der lyrische blos aus Empfindung. Gravina hat nach seiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyrischen Gedichts angegeben. Die lyrischen Gedichte, sagt er, sind Schilderungen besonderer Leidenschaften, Neigungen, Tugenden, Laster, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weise die menschliche

liche Natur hervorleuchtet *). In der That lernt man das menschliche Gemüth in seinen verborgensten Winkeln daraus kennen. Dieses ist das Wesentliche von dem innern Charakter dieser Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenschaft hinzufügen, daß der lyrische Ton durchaus empfindungsvoll sey, und jede Vorstellung entweder durch diesen Ton, oder durch eine andre ästhetische Kraft müsse erhöhet werden, damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlösche. Nichts ist langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der besondere leidenschaftliche Ton bey dem lyrischen Gedicht eine wesentliche Eigenschaft ausmache, sieht man am deutlichsten daraus, daß die schönste Ode in einer wörtlichen Uebersetzung, wo dieser Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

Hieraus ist auch die äußerliche Form des lyrischen Gedichtes entstanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend sind, und folglich nicht sehr lange dauern, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch schikt sich auch die völlige Kürze des Singgedichtes nicht dafür; weil der Mensch natürlicher Weise bey der Empfindung, die ihm selbst gefällt, sich verweilet, um entweder ihren Gegenstand von mehrern Seiten, oder in einer gewissen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer gesetzte Gemüth sich allemal mit seiner Empfindung selbst eine Zeitlang beschäfftiget, ehe es sich wieder in Ruhe setzet.

Natürlicher Weise sollte das lyrische Gedicht wolklingender und zum Gesang mehr einladend seyn, als jede andre Art, auch periodisch immer wiederkommende Abschnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu schnelle Wiederkommen langweilig werden. So sind auch in der That die meisten lyrischen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen ist, geht davon ab. Auch ist in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit stiller Bewundrung verbundenen Art, für welche der Hexameter nicht unschiklich ist.

Diese Gattung der Gedichte darf in Ansehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem so eben eine Stelle angeführt worden, gelesen zu werden; denn dieser fürtreffliche Mann hat die lyrische Dichtkunst in ihrem wahren Gesichtspunkt betrachtet, und als ein Philosoph und Kenner der Menschen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes ist im Artikel desselben besonders gesprochen worden, und im Artikel Ode, wird diese Art in Absicht auf ihren Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyrische Dichtkunst die Gedanken, Gesinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Würkungen, und meistentheils nur überhaupt, und wie von weitem sehen, in der Nähe, in ihren geheimesten Wendungen, auf das lebhafteste schildere, und daß wir sie dadurch auf das deutlichste in uns selbst empfinden, so daß jede gute und heilsame Regung auf eine dauerhafte Weise dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyrischen Gedichtes,

*) I componimenti lirici sono ripieni di particolari affetti, costumi, virtù, vizj, geni e fatti: ovvero sono specchj, da cui per varj riflessi traluce l'umana Natura. Ragione poetica. Lib. I. c. 13.

tes, deren jeder, sowol in Ansehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeschrieben war. Doch können sie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyrisch ist. Aber jede dieser Hauptarten hatte wieder ihre verschiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug ist, nicht herzählen, sondern den Leser auf Vossens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des *La Mauze* verweisen.

Von der lyrischen Poesie überhaupt, ihren Eigenheiten, ihrer Geschichte, handeln Dacier, vor seiner Uebersetzung des Horaz, Par. 1681. 12. 2 Bd. De la poesie lyrique, de son origine, de son caractère, des changemens qui lui sont arrivés, jusqu'à ce qu'elle soit parvenue à sa perfection; et des poetes qui l'ont cultivée. — Jos. Barnes, in den Prolegom. vor seinem Anakreon. Lond. 1705. 12. (vorzüglich mit Rücksicht auf die Alten.) — Ueber die lyrische Poesie der Alten findet sich vor Ogilvie's Poems on several subjects, Lond. 1762. 4. ein Versuch, in zwey Briefen. — A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations, and corruptions of poetry and Music . . . by D. Brown, Lond. 1763. 4. Some Observations on D. Br. Dissertation . . . Lond. 1763. 4. Remarks on some observations . . . . Lond. 1764. 8. Das erste etwas verändert, unter dem Titel: The History of the rise and progress of poetry . . . . Lond. 1764. 8. Nach dieser Ausgabe in das Französische übersetzt (von Eidous) P. 1765. 12. In das Ital. von Giet. Cocchi, Fl. 1771. 8. In das Deutsche, nach der ersten Ausgabe, und mit Benutzung der darüber erschienenen Schriften, mit Anmerkungen und zwey Anhängen, von J. J. Eschenburg, Leipz. 1769. 8. — Dissertation on the Music of the anc. in Burneys Gen. History of Music, Bd. 1. Deutsch durch J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. — De la Poesie lyr. des Anc. et des Modernes, von La Harpe, im Mercure, Mon. April 1772. und im 4ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1779. 8. 6 Bde. — — Mit mehr Rücksicht auf Theorie handeln davon, in lateinischer Sprache: Vinc. Galli (De lyrici Poem. Syntagma, selectae Odyr. Horat. artificiis . . . illustr. Mediol. 1626. 12. — — In italienischer Sprache: Seb. Minturno (Im 5ten Buch s. Arte poetica.) — Vinc. Gravina (Im 13ten Abschn. des 1ten Buches s. Rag. poet. S. 85 der Ausg. von 1731.) — Giov. Mar. Crescimbeni (Sein Werk, Della Bellezza della volgar poesia, Rom. 1700. 4. und im 6ten Bd. der neuen Ausg. seiner istor. della volgar poesia, Ven. 1730. 4. ist größtentheils der lyrischen Poesie gewidmet.) — Fr. Mar. Zanotti (In seinen Ragionamenti dell' arte poetica handelt das 5te von der lyrischen Poesie.) — Auch hat A. Pignelli seiner Uebers. der Jermeyschen Principes des belles Lettres, einen Abschnitt von der Eintheilung der lyrischen Poesie beygefügt. — — In französischer Sprache: Charl. Batteux (Im 5ten Abschnitt des 2ten Theiles seiner Einleitung in die schönen Wissenschaften, B. 3. S. 1 u. f. — Discours sur la poesie lyrique avec les modeles du genre, tirés de Pindare, d'Anacreon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte et de Rousseau. Avec une courte notice de la vie de ces auteurs . . . Par. 1761. 12. von J. Bapt. Gossart. — Essai sur la Poesie rhythmique par Mr. (Matth. Ant.) Bouchard, P. 1763. 8. — Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique, p. Mr. le Chev. de Beauvoir de Chastellux, P. 1765. 8. Deutsch im 9ten Bd. der Unterhaltungen von C. D. Ebeling,

Ebeling, und Auszugsw. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 379. (Geht aber vorzüglich die Oper an.) — — In englischer Sprache: An Eſſay on Lyric Poetry, von Ed. Young, welcher ſich deutſch im 1ten St. des 2ten Bandes der berl. verm. Schriften befindet. — Joſ. Trapp (In der 13ten ſeiner Prael. poet. Oxon. 1718. 4. S. 203 u. f. Engl. Ausg. von 1742. 8.) — J. Newberry (In der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 2 Bd. im 18ten Kap. des 2ten Bd. S. 39.) — Hugh Blair (In der 39ten f. Lectur. Bd. 2. S. 353. Quartausg.) — W. Preſton (Thoughts on Lyric Poeſie, in den Transact. of the Royal Iriſh Acad. for 1787. Dubl. 1788. 4. worin er die freyen Sylbenmaße vertheidigt.) — — In deutſcher Sprache: Dan. G. Moehof (Im 1ſten Kap. ſ. Unterrichts von der deutſchen Sprache.) — Von der muſikaliſchen Poeſie, Berl. 1752. 8. (von Chrſtn. Gottfr. Krauſe) Da das Werk vorzüglich die Oper angeht: ſo iſt der Innhalt deſſelben bey dem Art. Oper zu ſuchen. — Bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1760. 8. findet ſich eine (ſchlechte) Abhandlung von der lyriſchen Poeſie. — J. J. Engel (In ſeinen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. handelt das 2te Hauptſt. S. 277. von dem lyriſchen Gedichte.) — J. J. Eſchenburg (In ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur ꝛc. des 7ten Abſchn. S. 145.) — J. A. Eberhard (In ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 262.) — C. Meiners (In dem 18ten Kap. S. 264 f. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — K. H. Heydenreich (In ſ. Syſtem der Aeſthetik, S. 269 vorzüglich in dem, dazu gehörigen Excurs, S. 317 u. f.) — Auch gehört noch die Abh. Ueber das Verdict, von K. F. Kretſchman, vor dem 1ten Bd. ſ. W. Leipz. 1784. 8. hieher. S. übrigens die Art. Lied, Ode u. d. m. —

Bey den Griechen begrif die lyriſche Dichtkunſt, nachdem die Dichtkunſt überhaupt einmahl in verſchiedene Gattungen ſich getheilt hatte, mancherley Arten von Gedichten in ſich, als die Hymnen (welche nicht blos zum Lobe der Gottheit gedichtet waren; denn Dionyſius Hal. gedenkt Hymnen des Vaterlandes) und dieſer waren wieder ſehr mancherley, als Hymni cletici, bey dem Anfange des Feſtes der beſondern Gottheiten, zu ihrer Bewillkommung, und apopemtici, bey dem Ende deſſelben, gleichſam Abſchied von ihnen zu nehmen, geſungen, welchem gemäß dann auch die erſtern kurz, die letztern lang waren; propemtici, um von den Göttern eine glückliche Reiſe zu erlangen; phyſici, welche die Natur irgend einer Gottheit erklärten; mythici oder allegorici, welches dieſes Lob unter der Hülle irgend einer Allegorie enthielten; genealogici, welche die Abkunft der Gottheiten beſangen; peplasmeni, in welchen irgend etwas zu einer Gottheit erhoben wurde; euctici, welche Bitten um irgend ein Gut enthielten; apeuctici, um irgend ein Uebel abzuwenden, u. d. m. In den mehreſten war indeſſen dieſer verſchiedene Innhalt unter einander vermiſcht, daher denn auch eine andere Abtheilung derſelben, nach den verſchiedenen Gelegenheiten, bey welchen, und nach der Art, auf welche ſie geſungen wurden, die beſſere iſt. Prooddien (προοδια ſcil. μελη) hieſen diejenigen, welche während den feyerlichen Umgängen geſungen wurden, und deren Sylbenmaaß dem Ariſtides Quintilianus zu Folge, entweder aus einem Pyrrhichius, einem Jamben und einem Trochäus, oder aus einem Pyrrhichius und drey Jamben, oder aus einem Trochäus, einem Jamben, einem Spondeus und einem Pyrrhichius beſtand; Hyporchemata, tanzend geſungen, wann das Opfer auf dem Altare brannte; Staſimen, ſtehend vor dem Altare geſungen, und in dem Aſclepiadiſchen Sylbenmaaße abgefaßt; Kathermen, bey den Reinigungen geſungen; Teleten, beſondre Anrufungen der Gottheiten, bey den Opfern geſungen; Epibaimen, wenn die Proceſſion von dem Altare

tare sich entfernte. S. übrigens den Art. Hymne. — Dithyramben, die besondern Lobgesänge auf den Bacchus, und bey seinen Festen gesungen; allein denn doch nicht Ausschließungsweise auf diese Gottheit eingeschränkt; weil, unter andern, Simonides einen auf den Apoll verfertigt hat. S. übrigens den Art. Dithyramben. — Päanen, ursprünglich Gesänge auf den Apoll, dann auch auf den Mars, endlich auf alle Götter, und sogar auf Menschen; einige Dichter gaben indessen ihren Gesängen, wie auf die erstere Gottheit, den Nahmen von Nomen, weil sie solche nach eben der Weise abfaßten, nach welcher ursprünglich die Nomen gesungen wurden, und die, dem Pollux zu Folge (L. 4. c. 10.) aus fünf, in verschiedenen Sylbenmaaßen abgefaßten Theilen bestanden. Eine andre Art von Gesängen auf den Apoll hatte, von der Wiederholung eines Verses darin, den Nahmen Philelie, und die Päane auf andere Gottheiten zum Theil, bey den verschiedenen Völkern, auch verschiedene Nahmen, wie z. B. der, zum Anfange eines Treffens, dem Mars gesungene Gesang, Enhyalius, der, auf die Ceres, Persephone, u. a. m. Litterarische Nachr. von dem Päan, liefert unter andern Quadrio, in seiner Storia e ragione d'ogni poesia, Vol. II. Lib. I. S. 494 u. f. — Scolien (s. die, bey dem Art. Lied angeführten Abhandlungen des la Nauze.) — Die verschiedenen Siegsgesänge (ἐπινίκιον sc. ᾆσμα, zu welchen die Gedichte des Pindar gehören.) — Die verschiedenen Hochzeitgesänge, als der Hymenäus, Katakoimesis, Epithalamion und Egersis oder Diegertens — die verschiedenen Arten von Encomien oder Lobgesängen — die Prosodien, Parthenien, Epoden, u. d. m. über deren verschiedene Form, Sylbenmaaße und Bau, unter andern die verschiedenen Memoires sur la Musique ancienne von Hrn. Burette in dem 11ten, 14ten, 19ten, 23ten und 26ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. nachzulesen sind. — —

Lyrische Dichtungsarten der Italiener; Sie ziehen überhaupt Dichtungsarten hieher, welche weder zum Singen gemacht sind, noch Empfindungen darstellen, als Räthsel, Emblème, u. d. m. wahrscheinlicher Weise, weil sie solche sonst nicht gut unterbringen können, und doch gerne alles classificiren wollen. Ich begnüge mich also mit Anführung der wichtigern; als Sonett (s. den Artikel) Canzone, und die verschiedenen Arten derselben, imgleichen Catenen, Monilen, Barzeletten und Ritondellen (s. den Artikel Lied) Villanellen, Gesänge, in welchen die Liebe der Landleute und Schäfer behandelt wird. — Villotten, Trinklieder im neapolitanischen und sicilianischen Dialect — Maggiolaten, Canzonen, im Sylbenmaaße der Ballade, und bey dem Setzen der Maygebäume gesungen — *Canti Carnialeſci*, oder Karnavalslieder — Oden (s. den Artikel) — Sestinen (sechszeilige Stanzen, wo wenigstens drey Zeilen einen vollen Sinn haben, und die Reime der ersten Stanze, die immer aus einem Hauptworte bestehen sollen, in den folgenden, jedoch nicht an eben der Stelle, beybehalten werden müssen. Die Anzahl dieser Stanzen muß entweder auf 6, oder 12 oder 18 sich belaufen. — Distesen (Canzonen von acht Stanzen, deren jede aus 7 Zeilen besteht, wovon die erste, durch alle Stanzen hindurch, mit den folgenden ersten Zeilen reimet; doch giebt es auch Distesen, welche davon abweichen.) — Serventesen (Terzinen, welche aber vermittelst des 2ten Reimes der ersten, und des ersten Reimes der zweyten Stanze gleichsam an einander gekettet sind; doch finden auch hier Abweichungen Statt.) — Zingaresken (Eine Art von Terzinen, in welchen Zigeuner redend eingeführt werden.) — Cobbole (Das spanische Coplas und französische Couplet, ursprünglich aus zweyzeiligen mit einander gereimten Versen bestehend, und hernach aus vierzeiligen, in welchen der erste und letzte, und der zweyte und dritte mit einander reimen.) — Sicilliane (Gesänge aus Hendekasyllaben

beste-

Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beyträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemliche schwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in sofern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AF x LM; für den Ort E, durch AE x LM, und für den Ort C durch AC x lm ausgedrukt werden, das ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu fassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden könten gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymischen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper seine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annimmt.

Von dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daselbst blos wie ein runder Teller vorkommt. Man setze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheinet: so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper; und jeder Gruppe; und die nahen Gegenstände eines Gemähldes müssen mehr herausstehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht blos der Landschaftmahler, sondern auch der Historien- und Portraitmahler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese versäumte: was die Zeichnung in die Ferne setzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederscheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merk-

überlich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederschritte schon ganz wegfallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß sich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat *), sich bis itzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schliessen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Luftperspektiv gemacht haben **).

Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Stetem oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmaks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht *).

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdeken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammenhängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren

*) Man sehe unter andern in dieses groben Mannes fürtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letztern er Versuche vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

**) Philostr. Icones. L. I. Piscatores.

*) S. Aufzug.

ren Zusammenhang der Dinge geht und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen oder vorstellen wollen, würklich gesagt und vorgestellt habe. Denn gar oft entstehen in dem Werk des Künstlers Lüken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch würklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellt. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers setzen, und sein Werk als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

Lüke.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaassen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenstoß der Vocalen geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

Es ist wahr, daß das öftere Zusammenstoßen der Selbstlauter die Rede schwer macht, zumal wenn beyde lang sind. Daß aber die Griechen nicht so ängstlich gewesen, sie in ihren Versen ganz zu vermeiden, ist aus tausend Versen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß sie solche Lüken bisweilen mit Fleiß gesucht haben, wie schon A. Gellius angemerkt hat *). Er sagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau,

Talem dives arat Capua et vicina Vesevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen besser stehe, als Nola, welches der Dichter zuerst soll gesetzt haben, weil das Zusammenstoßen des letzten Vocals im ersten Vers, und des ersten im zweyten, angenehm sey. Nam vocalis in priore versu extrema eademque in sequenti prima canoro simul atque jucundo hiatu tractim sonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Λαοὶ ἀνὼ ὄεσαν etc. an, um zu beweisen, daß solche hiatus nicht von ohngefähr, sondern aus Ueberlegung in die Verse gekommen seyen. Dieses allein ist hinlänglich zu beweisen, daß jene Regel eben nicht ängstlich dürfe beobachtet werden.

Und dann ist es vielleicht noch wichtiger, das Zusammenstoßen gewisser Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgesprochen werden. Also begnüge man sich dem Dichter überhaupt zu sagen, er soll überall, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Aussprache sehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuschreiben.

Lydische Tonart.

(Musik.)

Eine der Haupttonarten in der griechischen Musik, die Plato aus seiner Republik verwiesen hat, weil sie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unser heutiges F dur, wenn dieser Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydische Tonart der Alten sey, wie die

*) Noct. L. VII. c. 20.

die Tradition anzuzeigen scheinet, läßt sich vermuthen, weil er würklich diesen Charakter hat.

Lyrisch.

(Dichtkunst.)

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer, unter deren begleitendem Klang sie bey den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist. Es kann wol seyn, daß in den ältesten Zeiten auch die Epopöe von Musik begleitet worden, so wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Dessen ungeachtet ist der Charakter des eigentlichen Gesanges vorzüglich auf die lyrische Gattung anzuwenden, da die epischen und tragischen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Gesanges gearbeitet sind.

Um also diesen allgemeinen Charakter des Lyrischen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Ursprung und die Natur des Gesanges zurük sehen *). Er entsteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechselnde rhythmische Bewegung, die der Natur der besondern Empfindung, die ihn veranlasset, angemessen sey. Niemand erzählt, oder lehret singend, wo nicht etwa die Aeusserung einer Leidenschaft zufälliger Weise in diese Gattung fällt. Lyrische Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenschaftlichen Laune hervorgebracht; wenigstens ist sie darin herrschend; der Verstand oder die Vorstellungskraft aber sind da nur zufällig.

*) S. Gesang.

Also ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fühlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemessenen Gegenstand. Aber diese Empfindung oder Laune äußert sich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verschiedenen andern Gelegenheiten; sondern gefällt sich selbst, und setzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht sie in Gesang aus, damit sie sich selbst desto lebhafter und voller genießen möge. So singet der Fröhliche, um sein Vergnügen durch diesen Genuß zu verstärken; und der Traurige klagt im Gesang, weil er an dieser Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieselben Empfindungen sich in andern Absichten äußern, die mit dem Gesang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht seine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um sich selbst dadurch zu unterhalten, sondern andre damit zu strafen. Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbstgespräches. Darum ist die Folge der lyrischen Vorstellungen nicht überlegt, nicht methodisch; sie hat vielmehr etwas seltsames, auch wol eigensinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was sie nährt, wo sie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung sprechen, da spricht der lyrische blos aus Empfindung. Gravina hat nach seiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyrischen Gedichts angegeben. Die lyrischen Gedichte, sagt er, sind Schilderungen besonderer Leidenschaften, Neigungen, Tugenden, Laster, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weise die menschliche

liche Natur hervorleuchtet*). In der That lernt man das menschliche Gemüth in seinen verborgensten Winkeln daraus kennen. Dieses ist das Wesentliche von dem innern Charakter dieser Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenschaft hinzufügen, daß der lyrische Ton durchaus empfindungsvoll sey, und jede Vorstellung entweder durch diesen Ton, oder durch eine andre ästhetische Kraft müsse erhöhet werden, damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlösche. Nichts ist langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der besonders leidenschaftliche Ton bey dem lyrischen Gedicht eine wesentliche Eigenschaft ausmache, sieht man am deutlichsten daraus, daß die schönste Ode in einer wörtlichen Uebersetzung, wo dieser Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

Hieraus ist auch die äußerliche Form des lyrischen Gedichtes entstanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend sind, und folglich nicht sehr lange dauern, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch schiket sich auch die völlige Kürze des Singegedichtes nicht dafür; weil der Mensch natürlicher Weise bey der Empfindung, die ihm selbst gefällt, sich verweilet, um entweder ihren Gegenstand von mehrern Seiten, oder in einer gewissen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer gesetzte Gemüth sich allemal mit seiner Empfindung selbst eine Zeitlang beschäfftiget, ehe es sich wieder in Ruhe setzet.

*) I componimenti lirici sono ritratti di particolari affetti, costumi, virtù, vizj, geni e fatti: ovvero sono specchj, da cui per varj riflessi traluce l'umana Natura. Ragione poetica. Lib. I. c. 13.

Natürlicher Weise sollte das lyrische Gedicht wolklingender und zum Gesang mehr einladend seyn, als jede andre Art, auch periodisch immer wiederkommende Abschnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu schnelle Wiederkommen langweilig werden. So sind auch in der That die meisten lyrischen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen ist, geht davon ab. Auch ist in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit stiller Bewundrung verbundenen Art, für welche der Hexameter nicht unschiklich ist.

Diese Gattung der Gedichte darf in Ansehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem so eben eine Stelle angeführt worden, gelesen zu werden; denn dieser fürtreffliche Mann hat die lyrische Dichtkunst in ihrem wahren Gesichtspunkt betrachtet, und als ein Philosoph und Kenner der Menschen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes ist im Artikel desselben besonders gesprochen worden, und im Artikel Ode, wird diese Art in Absicht auf ihren Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyrische Dichtkunst die Gedanken, Gesinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Würkungen, und meistentheils nur überhaupt, und wie von weitem sehen, in der Nähe, in ihren geheimesten Wendungen, auf das lebhafteste schildere, und daß wir sie dadurch auf das deutlichste in uns selbst empfinden, so daß jede gute und heilsame Regung auf eine dauerhafte Weise dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyrischen Gedich-

tes, deren jeder, sowol in Ansehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeschrieben war. Doch können sie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyrisch ist. Aber jede dieser Hauptarten hatte wieder ihre verschiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug ist, nicht herzählen, sondern den Leser auf Vossens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des *La Nauze* verweisen.

Von der lyrischen Poesie überhaupt, ihren Eigenheiten, ihrer Geschichte, handeln Dacier, vor seiner Uebersetzung des Horaz, Par. 1681. 12. 2 Bd. De la poesie lyrique, de son origine, de son caractère, des changemens qui lui sont arrivés, jusqu'à ce qu'elle soit parvenue à sa perfection; et des poetes qui l'ont cultivée. — Jos. Barnes, in den Prolegom. vor seinem Anakreon, Lond. 1705. 12. (vorzüglich mit Rücksicht auf die Alten.) — Ueber die lyrische Poesie der Alten findet sich vor Ogilvie's Poems on several subjects, Lond. 1762. 4. ein Versuch, in zwey Briefen. — A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations, and corruptions of poetry and Music . . . by D. Brown, Lond. 1763. 4. Some Observations on D. Br. Dissertation . . . Lond. 1763. 4. Remarks on some observations . . . . Lond. 1764. 8. Das erste etwas verändert, unter dem Titel: The History of the rise and progress of poetry . . . Lond. 1764. 8. Nach dieser Ausgabe in das Französische übersetzt (von Eidous) P. 1765. 12. In das Ital. von Piet. Cracchi, Fl. 1771. 8. In das Deutsche, nach der ersten Ausgabe, und mit Benutzung der darüber erschienenen Schriften, mit Anmerkungen und zwey Anhängen, von J. J. Eschenburg, Leipz. 1769. 8. — Dissertation on the Music of the anc. in Burneys Gen. History of Music, Bd. 1. Deutsch durch J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. — De la Poesie lyr. des Anc. et des Modernes, von La Harpe, im Mercure, Mon. April 1772 und im 4ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1779. 8. 6 Bde. — — Mit mehr Rücksicht auf Theorie handeln davon, in lateinischer Sprache: Vinc. Galli (De lyrici, Poem. Syntagma, selectae, Oder. Horat. artificiis . . . illustr. Mediol. 1626. 12. — — In italienischer Sprache: Seb. Minturno (Im 5ten Buch s. Arte poetica.) — Vinc. Gravina (Im 13ten Abschn. des 1ten Buches s. Rag. poet. S. 85 der Ausg. von 1731.) — Giov. Mar. Crescimbeni (Sein Werk, Della Bellezza della volgar poesia, Rom. 1700. 4. und im 6ten Bd. der neuen Ausg. seiner istor. della volgar poesia, Ven. 1730. 4. ist größtentheils der lyrischen Poesie gewidmet.) — Fre. Mar. Zanotti (In seinen Ragionamenti dell' arte poetica handelt das 5te von der lyrischen Poesie.) — Auch hat A. Pignelli seiner Uebers. der Batteuxschen Principes des belles Lettres, einen Abschnitt von der Eintheilung der lyrischen Poesie beygefügt. — — In französischer Sprache: Charl. Batteux (Im 5ten Abschnitt des 2ten Theiles seiner Einleitung in die schönen Wissenschaften, B. 3. S. 1 u. f. — Discours sur la poesie lyrique avec les modeles du genre, tirés de Pindare, d'Anacreon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte et de Rousseau. Avec une courte notice de la vie de ces auteurs . . . Par. 1761. 12. von J. Bapt. Gossart. — Essai sur la Poesie rhythmique par Mr. (Matth. Ant.) Bouchard, P. 1763. 8. — Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique, p. Mr. le Chev. de Beauvoir de Chastellux, P. 1765. 8. Deutsch im 9ten Bd. der Unterhaltungen von C. D. Ebeling,

Ebeling, und Auszugsw. in Hilles Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 379. (Geht aber vorzüglich die Oper an.) — — In englischer Sprache: An Eſſay on Lyric Poetry, von Ed. Young, welcher ſich deutſch im 1ten St. des 4ten Bandes der berl. verm. Schriften befindet. — Joſ. Trapp (In der 13ten ſeiner Praelect. poet. Oxon. 1718. 4. S. 203 u. f. Engl. Ausg. von 1742. 8.) — J. Newberry (In der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 2 Bd. im 18ten Kap. des 4ten Bd. S. 39.) — Hugh Blair (In der 39ten ſ. Lectur. Bd. 2. S. 353. Quartausg.) — W. Preſton (Thoughts on Lyric Poeſie, in den Transact. of the Royal Iriſh Acad. for 1787. Dubl. 1788. 4. worin er die freyen Sylbenmaße vertheidigt.) — — In deutſcher Sprache: Dan. G. Moehof (Im 1ſten Kap. ſ. Unterrichts von der deutſchen Sprache.) — Von der muſikaliſchen Poeſie, Berl. 1752. 8. (von Chriſtn. Gottfr. Krauſe) Da das Werk vorzüglich die Oper angeht: ſo iſt der Innhalt deſſelben bey dem Art. Oper zu ſuchen. — Bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1760. 8. findet ſich eine (ſchlechte) Abhandlung von der lyriſchen Poeſie. — J. J. Engel (In ſeinen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. handelt das 4te Hauptſt. S. 277. von dem lyriſchen Gedichte.) — J. J. Eſchenburg (In ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur ꝛc. des 7ten Abſchn. S. 145.) — J. A. Eberhard (In ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 262.) — C. Meiners (In dem 18ten Kap. S. 264 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — K. H. Heydenreich (In ſ. Syſtem der Aeſthetik, S. 269 vorzüglich in dem, dazu gehörigen Excurs, S. 317 u. f.) — Auch gehört noch die Abh. Ueber das Bardiet, von K. F. Kretſchman, vor dem 1ten Bd. ſ. W. Leipz. 1784. 8. hieher. S. übrigens die Art. Lied, Ode u. d. m. —

Bey den Griechen begrif die lyriſche Dichtkunſt, nachdem die Dichtkunſt überhaupt einmahl in verſchiedene Gattungen ſich getheilt hatte, mancherley Arten von Gedichten in ſich, als die Hymnen (welche nicht blos zum Lobe der Gottheit gedichtet waren; denn Dionyſius Hal. gedenkt Hymnen des Vaterlandes) und dieſer waren wieder ſehr mancherley, als Hymni cletici, bey dem Anfange des Feſtes der beſondern Gottheiten, zu ihrer Bewillkommung, und apopemtici, bey dem Ende deſſelben, gleichſam Abſchied von ihnen zu nehmen, geſungen, welchem gemäß dann auch die erſtern kurz, die letztern lang waren; propemtici, um von den Göttern eine glückliche Reiſe zu erlangen; phyſici, welche die Natur irgend einer Gottheit erklärten; mythici oder allegorici, welches dieſes Lob unter der Hülle irgend einer Allegorie enthielten; genealogici, welche die Abkunft der Gottheiten beſangen; peplasmeni, in welchen irgend etwas zu einer Gottheit erhoben wurde; euctici, welche Bitten um irgend ein Gut enthielten; apeuctici, um irgend ein Uebel abzuwenden, u. d. m. In den mehreſten war indeſſen dieſer verſchiedene Innhalt unter einander vermiſcht, daher denn auch eine andere Abtheilung derſelben, nach den verſchiedenen Gelegenheiten, bey welchen, und nach der Art, auf welche ſie geſungen wurden, die beſſere iſt. Prooddien (προοδια ſcil. μελη) hießen diejenigen, welche während den feyerlichen Umgängen geſungen wurden, und deren Sylbenmaaß dem Ariſtides Quintilianus zu Folge, entweder aus einem Pyrrhichius, einem Jamben und einem Trochäus, oder aus einem Pyrrhichius und drey Jamben, oder aus einem Trochäus, einem Jamben, einem Spondeus und einem Pyrrhichius beſtand; Hyporchemata, tanzend geſungen, wann das Opfer auf dem Altare brannte; Staſimen, ſtehend vor dem Altare geſungen, und in dem Aeoliſtiſchen Sylbenmaaße abgefaßt; Kathaemen, bey den Reinigungen geſungen; Teleten, beſondre Anrufungen der Gottheiten, bey den Opfern geſungen; Epibomien, wenn die Proceſſion von dem Altare

tare sich entfernte. S. übrigens den Art. Hymne. — Dithyramben, die besondern Lobgesänge auf den Bacchus, und bey seinen Festen gesungen; allein denn doch nicht ausschließungsweise auf diese Gottheit eingeschränkt; weil, unter andern, Simonides einen auf den Apoll verfertigt hat. S. übrigens den Art. Dithyramben. — Päanen, ursprünglich Gesänge auf den Apoll, denn auch auf den Mars, endlich auf alle Götter, und sogar auf Menschen; einige Dichter gaben indessen ihren Gesängen, v. auf die erstere Gottheit, den Nahmen von Nomen, weil sie solche nach eben der Weise abfaßten, nach welcher ursprünglich die Nomen gesungen wurden, und die, dem Pollux zu Folge (L. 4. c. 10.) aus fünf, in verschiedenen Sylbenmaaßen abgefaßten Theilen bestanden. Eine andre Art von Gesängen auf den Apoll hatte, von der Wiederholung eines Verses darin, den Nahmen Philelle, und die Päane auf andere Gottheiten zum Theil, bey den verschiedenen Völkern, auch verschiedene Nahmen, wie z. B. der, zum Anfange eines Treffens, dem Mars gesungene Gesang, Enyalius, der, auf die Ceres, Persephone, u. a. m. litterarische Nachr. von dem Päan, liefert unter andern Quadrio, in seiner Storia e ragione d'ogni poesia, Vol. II. Lib. I. S. 494 u. f. — Scolien (s. die, bey dem Art. Lied angeführten Abhandlungen des la Nauze.) — Die verschiedenen Siegsgesänge (ἐπινίκιον sc. ἆσμα, zu welchen die Gedichte des Pindar gehörten.) — Die verschiedenen Hochzeitgesänge, als der Hymenäus, Katakoimesis, Epithalamion und Egersis oder Diegerticus — die verschiedenen Arten von Encomien oder Lobgesängen — die Prooimen, Parthenien, Epoden, u. d. m. über deren verschiedene Form, Sylbenmaaße und Bau, unter andern die verschiedenen Memoires sur la Musique ancienne von Hrn. Burette in dem 11ten, 14ten, 19ten, 23ten und 26ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. nachzulesen sind. — —

Lyrische Dichtungsarten der Italiener; Sie ziehen überhaupt Dichtungsarten hieher, welche weder zum Singen gemacht sind, noch Empfindungen darstellen, als Räthsel, Emblème, u. d. m. wahrscheinlicher Weise, weil sie solche sonst nicht gut unterbringen können, und doch gerne alles classificiren wollen. Ich begnüge mich also mit Anführung der wichtigern; als Sonett (s. den Artikel) Canzone, und die verschiedenen Arten derselben, ingleichen Catenen, Monilen, Barzelletten und Ritondellen (s. den Artikel Lied) Villanellen, Gesänge, in welchen die Liebe der Landleute und Schäfer behandelt wird. — Villotten, Trinklieder im neapolitanischen und sicilianischen Dialect — Maggiolaten, Canzonen, im Sylbenmaaße der Ballade, und bey dem Setzen der Maygebäume gesungen — *Canti Carnialeſci*, oder Karnavalslieder — Oden (s. den Artikel) — Sestinen (sechszeilige Stanzen, wo wenigstens drey Zeilen einen vollen Sinn haben, und die Reime der ersten Stanze, die immer aus einem Hauptworte bestehen sollen, in den folgenden, jedoch nicht an eben der Stelle, beybehalten werden müssen. Die Anzahl dieser Stanzen muß entweder auf 6, oder 12 oder 18 sich belaufen. — Distesen (Canzonen von acht Stanzen, deren jede aus 7 Zeilen besteht, wovon die erste, durch alle Stanzen hindurch, mit den folgenden ersten Zeilen reimet; doch giebt es auch Distesen, welche davon abweichen.) — Serventesen (Terzinen, welche aber vermittelst des 4ten Reimes der ersten, und des ersten Reimes der zweyten Stanze gleichsam an einander gekettet sind; doch finden auch hier Abweichungen Statt.) — Zingareschen (Eine Art von Terzinen, in welchen Zigeuner redend eingeführt werden.) — Cobbole (Das spanische Coplas und französche Couplet, ursprünglich aus zweyzeiligen mit einander gereimten Versen bestehend, und hernach aus vierzeiligen, in welchen der erste und letzte, und der zweyte und dritte mit einander reimen.) — Sizilliane (Gesänge aus Hendekasyllaben

beste-

bestehend, so daß sie nach einer gewissen, bey den sicilianischen Verfahrern üblichen Weise, gesungen werden können, und wo von immer zwey und zwey mit einander reimen.) — Martinaten (Nichts als Octaven, deren letzte Zeile aber immer, durch alle Stanzen hindurch, wenn nicht ganz, doch zum Theil, wiederholt wird.) — Madrigal (Ursprünglich Darstellung ländlicher, einfältiger Empfindungen, das aus nicht minder als aus sechs, und aus nicht mehr als eilf, höchstens 15 Versen bestehen soll, welche Verse gewöhnlich wieder drey verschiedene Abtheilungen haben. Von dieser Form weicht es indessen sehr oft ab; und die längern nannte man Madrigalessen, so wie die, welche ernsthaften Innhalts sind, Madrigalonen. Madrigali a Corona waren achtzeilige Stanzen, deren zweyte sich mit dem letzten Verse der ersten anfieng, und deren letzte sich mit dem ersten Verse der ersten endigte. Die frühern sollen von Lemmo di Pistoja geschrieben, und von Casella, dessen, Dante gedenkt, in Musik gesetzt worden seyn (S. Arteaga Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 198 d. d. Uebers.) Zur Zeit des ältern Lorenzo de' Medici fieng man an, diese Art von freyem Gedichte, in Musik zu setzen, da man vorher keine andere, als solche, welche von Anfang bis zu Ende in einem durchaus bestimmten Sylbenmaaße abgefaßt waren, gesungen hatte; und alle diese, in Musik gesetzten Gedichte, nannte man nur Canto; So entwickelte sich allmählig die) — Cantate (S. diesen Artikel, und, über alles, was die Italiener zu der lyrischen Dichtkunst rechnen, das 2te B. des 2ten Th. von des Quadrio Storia e ragione d'ogni poesia, oder den 3ten Bd. Mil. 1742. 4. und Crescimb. istor. L. 2 und 3. Bd. 1. S. 121. u. A.) Uebrigens soll die älteste Gattung der lyrischen Poesie in Italien, dem Arteaga (a. a. O. S. 188.) zu Folge, die Ballata seyn. — —

Lyrische Dichtungsarten bey den Spaniern: Ausser den, von den Provenzalen und Italienern angenommenen und den Spaniern, mit den übrigen Völkern Europens, gemeinen, lyrischen Dichtungsarten, als Ode, Sonett (s. diesen Artikel) u. d. m. sind ihnen eigen die Romanze (s. diesen Artikel) und e. a. (s. den Art. Lied.) —

Lyrische Dichtungsarten der Franzosen; Ausser denjenigen, welche sie mit andern gemeinschaftlich besitzen, als Ode, Sonett, Madrigal u. a. m. und ihren Chansons, die entweder Liebe oder Wein besingen, sind ihnen eigen: der Chant royal (jetzt aus der Mode, welcher aus 5 Strophen, und jede dieser aus eilf Alexandrinern besteht, wovon der erste und dritte, der zweyte und vierte, der 5te und 6te, der 7te, 8te und 9te, der 10te und 11te mit einander reimen, und wovon der letzte in allen 5 Strophen am Ende wiederholt werden muß.) — Das Rondeau (aus dreyzehn Versen, von acht oder zehn Sylben bestehend, und wovon immer fünf weibliche und acht männliche, oder fünf männliche und acht weibliche Reimen sind, die, nach dem 5ten Verse, einen Ruhepunkt, und hinter dem achten und hinter dem letzten Verse einen Refrain haben, der aus den Anfangszeilen des ersten Verses besteht, das aber denn doch Abänderungen zuläßt, nämlich auch aus 6 vierzeiligen Stanzen bestehen kann, so daß die vier Verse des ersten am Schlusse der folgenden vier Stanzen, ihrer Reihe nach, wiederhohlt werden, und die sechste sich mit der Anfangszeile der ersten schließt.) — Das Triolet (Eine Art von Rondeau, welchem nur zwey Reime gestattet sind, dessen erster Vers hinter dem dritten, und dessen beyde erste Verse hinter dem fünften wiederholt werden müssen.) — Das oder der Lai (Ein aus kleinen Versen bestehendes, mit noch kleinern Versen durchschnittenes Gedicht, welches nur zwey Reime zuläßt.) — Das Virelai (Eine längere Art desselben, in welchem die beyden ersten Zeilen ganz, oder zum Theil öfterer wiederholt werden müssen.) — Ferner gehört hierher das Vaudeville, Spottlied auf Sitten, nicht auf Personen, deren Pdnard (Theatr. et Oeuvr. Par. 1763. 12. 4 Bd.)

4 Bd.) und J. Jos. Vade († 1797. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) vorzüglich geliefert haben; und dessen Ursprung, dem Nahmen nach, Juvenel de Carlencas (Versuch einer Geschichte der . . . Künste ater Th. S. 20. d. U.) nach Vire, einer Stadt in der Normandie, setzt, und dessen Ueheber Ollivier Vasselin geheißen haben soll. Uebrigens geben von diesen Dichtarten noch nähern Unterricht die Elemens de la Poes. franc. Bd. 2. S. 152 u. f. — —

Lyrische Dichtungsarten bey den Engländern: Ausser den allgemeinen, als Ode, Romanze, Ballade, u. d. m. bezeichnen sie ihre Lieder (songs) noch, nach Maßgabe des Innhaltes, mit andern Nahmen, als Catch (eine Art von Rundgesang) Ditty, Dirge (ein Gesang traurigen Innhaltes) Glee (fröhlichen Innhaltes.) — —

Lyrische Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutschen lyrischen Dichter sehr eingeschränkte Begriffe von den lyrischen Versarten in ihrer Sprache. Fast alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen gesetzt; und die größte Mannichfaltigkeit suchte man darin, daß der jambische, oder trochäische Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateinische, oder vielmehr griechische Versarten in der deutschen Sprache zu versuchen *): die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unsers Ramlers die ersten Versuche zu größerer Vollkommenheit gebracht. Klopstok und einige seiner Freunde sind nicht nur nachgefolget, sondern der Sänger des Messias, der zuerst dem deutschen Ohr den wahren Hexameter hat hören lassen, hat auch einen großen Reichthum fürtrefflicher lyrischer Versarten, theils von den Griechen für unsre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer sie will kennen lernen hat nur die Sammlung seiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrükt sind. Wir lassen es dahin gestellt seyn, ob nun würklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu versichern scheinet **), unsre lyrische Verse vor den griechischen selbst einen Vorzug haben. Es ist bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unsre alten lyrischen Verse sich besser schiken, als die, aus mehrern Arten der Füße zusammengesetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umständlicher gesprochen werden **).

Ueber die deutschen lyrischen Versarten s. unter andern Hrn. Ramlers Batteux, 1. S. 191. u. f. n. Aufl. — Ueber Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 292.

*) In den freundschaftlichen Liedern.

*) In der Ode: der Bach.
**) S. Versart; Sylbenmaaß.

M.

Machtſpruch.

(Redende Künſte.)

Ein Satz, der ſich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch beſondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuverſichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorſtechenden Gedanken Lichter, lumina Orationis, genennt; die Machtſprüche könnten Blize, fulgura Orationis genennt werden. Von dieſer Art iſt der Ausſpruch des Stoikers Hierokles: die Wolluſt für den letzten Endzwek halten, iſt eine Lehre für Hirſe *). Dieſe wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuräer **) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falſchheit und Niederträchtigkeit anſchauend erkennen läßt. Von dieſer Art iſt auch das Wort des Philoſophen Bias: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er ſich auf der See befand, bey entſtandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da ſeyd †).

Der Charakter der Machtſprüche beſteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewürken ohne Veranſtaltung Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt ſich dabey ſo mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchſten und wichtigſten Schönheiten der Beredſamkeit und Dichtkunſt, weil ſie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erſt durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Beſtreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plözlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie ſind als koſtbare Juwelen anzuſehen, ſowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchſt ſchäzbar.

Man ſieht wol ein, daß nur die größten Geiſter fähig ſind, ſolche Machtſprüche zu thun: Köpfe, denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigſten ſittlichen Wahrheiten in der höchſten Klarheit ſo geläufig worden, daß ſie dieſelben mit dem volleſten Nachdruk auf die einfacheſte und kürzeſte Art ſagen können; Seelen, die durch lange Uebung ihrer ſittlichen Kräfte ſie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern ſtarke Anſtrengung koſtete.

Wenn der Redner ein Mann von Anſehen iſt, für deſſen Denkungsart wir zum voraus eingenommen ſind, ſo hat ein Machtſpruch, deſſen Wahrheit wir nicht einſehen, in ſeinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker ſelbſt unterſtehen ſich kaum an den Anſprüchen, die große Männer mit völlig zuverſichtlichem und entſcheidendem Ton vortragen, zu

*) Ἡδονὴ τέλος πολιτικῆς δογμα. S. Aul Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philoſoph, der ſo niedrig nicht dachte, wie ſeine ſpäteren Nachfolger, die den wahren Geiſt ſeiner Lehre nicht zu faſſen vermochten.

†) Diog. Laert.

zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle seine Zuhörer von einer gewissen Classe plözlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfienge: Es hat Narren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann er sicher seyn, daß der gröste Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Machtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Machtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

Mahlerey. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheinet auf den ersten Blik blos für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergözen zu arbeiten: aber eine überlegtere Betrachtung zeiget sie uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit; noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmüken, die lebhaftesten bunten Muscheln und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben, mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergözen verursachen; denn das Wachsthum der Kenntnisse und des Geschmaks ist unbegreiflich langsam. Aber erst, nachdem man dieses gemerkt hatte, wurde der erste Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen würklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Liebligkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieser Art unermeßlich ist. Noch itzt, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der gröstten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöhet worden, ist sie, auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles, was die so mannichfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz vortheilhaftes in uns würken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch sei-

nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die Mahlerey zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfodert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pinsels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schätzbarer Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen *). Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dresden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath der vorher erwähnten Prospekte des Canaletto herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der itzt so durchgehends in den Pallästen der Großen herrschende Geschmak durch goldene, blos durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des itzt herrschenden Geschmaks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewundrungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläste könnten ausgeschmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte; so erwekt dieses in meiner Phantasie das Bild irgend einer barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziert glaubt, wenn Nase, Ohren und Stirne mit strozenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schauhühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einsieht, daß durch das Kunst- und Geschmakreiche der Opern-Decorationen der Geschmak des Volkes erhöhet und verfeinert werden kann, der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinesten Bürger oft mehr wahrer Geschmak angetroffen wird, als in manchem andern Land unter den vornehmsten *).

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbare Veranstaltungen glüklich seyn. Wir dringen blos darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und würklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großem Geschmak geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es aller-

*) Man sehe in dem Artikel Landschaft III Th. S. 148. die Anmerkung.

*) S. Oper.

allerdings wichtig; daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

Aber noch höher erhebt sich die Mahlerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die mahlerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zwek.

Die gemeineste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemählde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel *) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der würklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomiste findet hier reichen Stoff, um seine Kenntnisse zu erweitern.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzeler Menschen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeschlagen haben **). Aber es erfodert schon einen größern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Würkung seyn. Es dienet zur Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind, dienet es zur Erhebung des Gemüthes *). Hieher gehören endlich auch einzele allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

Hierauf folget das Gemählde, welches wir die Moral nennen **); es ist mehr unterrichtend als rührend. und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeiget worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt worden †). Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden ††).

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Mahlerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen würken könne. Da der Mahler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten nachdrüklich vorstellen kann: so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstützung

*) S. Portrait.
**) Artikel Historie II Th. S. 623.

*) S. Statue.
**) S. Moral.
†) Artikel Historie.
††) S. Allegorie I Th. S. 73 ff.

stützung der Religion und des patriotischen Eifers sehr dienlich seyen; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinesten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunzierungen befreyt, erblikten würde? Selbst das blos reine, wahre Historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmak zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt: so wäre es überflüßig, hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich zu der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brüke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellt. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern ein Gemählde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen auf diesen Gemählden erblikte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zwek komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffs; 2. auf eine geschikte Anordnung desselben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften,

die

die von der Farbengebung herkommen. Dieſes ſind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, in ſeinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, ſehr umſtändlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derſelben eigene Artikel gewiedmet. Alſo bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von dieſen vier Punkten abhänge. Das in ſeiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geiſt oder Herzen intereſſanten Gegenſtand ſo vorſtellen, daß er nach Maaßgebung ſeiner Art, die beſtmögliche Würkung thue. Dieſes geſchieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig überſehen und ſeine Art genau erkennen kann; wenn dieſes Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geiſt, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verſtärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geſchikte Erfindung kann das Ganze nicht intereſſant ſeyn. Ich beſinne mich irgendwo ein Stük geſehen zu haben, darin nichts, als der geſchundene und aufgeſchnittene Rumpf eines geſchlachteten Ochſen, aber mit ſo wunderbarer Kunſt vorgeſtellt war, daß man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit den Rubens für den Urheber deſſelben hielte. Warum ſoll man doch ein ſolches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigſtens wird doch Niemand ſagen dürfen, daß es ein Werk des Geſchmaks ſey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in ſeiner Werkſtatt habe, ſo wie man bey allen, die die zeichnenden Künſte üben, Bruchſtükz von Statuen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen ſieht.

Von den verſchiedenen Gattungen des intereſſanten mahleriſchen Stoffes iſt bereits hinlänglich geſprochen worden. Auch iſt anderswo angemerkt *), was der Mahler, ſo wie jeder anderer Künſtler, wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber beſonders als ein Mahler wählen, und dabey vorausſehen, ob der Gegenſtand fähig iſt, wie es die beſonderen Bedürfniſſe ſeiner Kunſt erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B. ſich ſo anordnen laſſe, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das ſich dem Auge gefällig darſtellt, könne überſehen werden; ob alles, was dazu gehört, ſo wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geiſt immer befriediget werde. Es können ſowol in der lebloſen Natur, als in den Handlungen der Menſchen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter ſehr vortheilhaft brauchen könnte, die ſich aber für den Mahler gar nicht ſchiken; weil er alles aus einem einzigen Geſichtspunkt überſehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblik vorſtellen kann. Alſo gehören zur Wahl nicht nur Geſchmak und Verſtand, ſondern Einſichten in das Beſondere der Kunſt. Wie bisweilen die fürtrefflichſte Ode für die Muſik ein ſchlechter Stoff ſeyn kann, weil ſie ſchlechterdings nicht nach den Regeln dieſer Kunſt kann behandelt werden: ſo geht es auch hier.

Durch die geſchikte Anordnung wird das Gemählde nicht nur zu einem vollſtändigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeſonderten Gegenſtand, den man

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrachten kann *); sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form, eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterscheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewürkt, was sie würken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemählde. Denn hauptsächlich würken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Würkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre als sehr entfernt erbliken. Daß die größte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an seinem Orte umständlich gezeiget werden **). Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann blos durch Zeichnung von der höchsten Richtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine würkliche Aussicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in seinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein würkliches Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäfftiget.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geschmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemählde zur Würklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich, denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben *). Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf frischen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden ***), oder auf trokene Mauern, auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemählde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genennt †). Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encaustischen Mahlerey gegeben ††). Die vierte bedienet sich trokener Farben, und ist unter dem Namen Pastel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem

*) S. Ganz.
**) S. Zeichnung.

*) S. Oelfarbmahler.
**) S. Wasserfarben.
***) S. Fresko.
†) S. Miniatur.
††) S. Encaustisch.
†††) S. Pastel.

nem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieses ist die Schmelzmahlerey *), oder das Emailliren. Die sechste Art ist das Mosaische, oder Musaische **), nach welcher durch Nebeneinandersetzung unzähliger kleiner Stüke von gefärbtem Glas, das Gemählde herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey †), die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusetzen, da vermittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andern Gewandstoffen eingestikt, oder eingewürkt werden, worunter die so genannten Chaillots, wo das Gemählde in eine Art Sammet eingewürkt ist, wie auch die so genannten Haute- und Basse-Lisses die merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmak an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheinet nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angebornen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon Ueberlegung zu diesem Hang zur Verschönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheinet aus dem Schnitzen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch itzt sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnitzwerk verzieren, so mag es auch ehedem gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzernen Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge, die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben, und suchen beym ersten Aufkeimen des Geschmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich, diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spur kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den blos groben Umrissen und dem Aufstreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung, bis auf die sehr feine Entdekung, daß durch genaue Abstufung von Licht und Schatten, auch die Run-

*) S. Schmelzmahlerey.
**) S. Mosaisch.
†) S. Glasmahlerey.

Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schwerer Weg zurük zu legen. Ein nicht minder langer, nur vom Genie zu entdekender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunst, einzele sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannichfaltig ergötzende, den Geschmak und die Empfindung erhöhende Vorstellungen dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat, Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat, Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht; der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat; und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt *), wie wenig diesem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläßig falsch das meiste davon sey.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemählde, die einigermaaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pinsels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesetzte Werke gewesen, und daß von gestikten, gewürkten oder mosaischen Mahlereyen die andern Arten der Gemählde entstanden seyen **). Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit sie vor andern Völkern berühmt worden †).

*) S. Künste.

**) S. Mosaisch.

†) Colores diversos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

Und die Griechen können nicht in Abrede seyn, daß nicht die Phrygier eher als sie gestikt haben *).

Darum bleibet aber diesem geistreichen, an Genie und Geschmak alle Nationen übertreffenden Volke, noch genug Verdienst um die Mahlerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das Mechanische der Ausführung, als was den Geschmak, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hierin die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spätern Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheinet die Mahlerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können, Gemählde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiken, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemählde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathonische Schlacht haben abmahlen lassen. Aber es wäre hier zu weitläuftig, dem allmähligen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspüren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; Plinius aber, und von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern Winkelmann, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird

*) Plin. L. VIII. c. 49.

wird er sowol aus diesen Schriftstellern, als auch den in Kupfer gestochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull *), aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden, und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat **), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruk der Zeichnung zugestehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppirung, besonders in der perspektivischen Zeichnung, glaubet man durchgehends, und wie es scheinet, nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Auge falle, als darauf, daß jede einzele Figur redend sey. Gar oft sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistentheils mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie itzt in der Oelmahlerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligsten Harmonie, dem Verflossenen und Geschmolzenen der Oelfarben entstehet, nicht haben. Man hat einige Mühe, sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nachdem sie verfertiget worden, noch die Bewunderung der Römer gewesen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblaßt sind *). Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermahlen, wie noch itzt geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemählde vom Jalysus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Mahlerey der Ausschlag doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

In Ansehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von den kleinern Spielen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemählde, haben sie eben so große Man-

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead besaß, und die ehedem dem Cardinal Maßimi gehört hatten. Dieser soll sie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Escurials aufbehalten worden, haben copiren lassen.

**) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? De Orat. III.

Mannichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carrikaturen und Burlesken, die die Griechen Gryllen nannten *), Blumen- Frucht- und Thierstüke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig, im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als itzt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schikte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahlereyen, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre itzige Stafeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheinet die Kunst erst um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben **); und Plinius sagt ausdrüklich, daß zu seiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meisters der Kenner Auge auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätiget †). Aber noch lange sollen die griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind ††); aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit diese Verschiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben *).

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe, auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ists, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheinet, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Diktator gemahlt hat, den besten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe **). Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst †).

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Mahlens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den hetruskischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den spätern Kaisern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde so barbarisch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viele Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstund, wie die encaustische Mahlerey in den mittlern Zeiten

*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

**) S. Plutarch, in der Abhandlung, ob die Athenienier im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

†) Inſtit. Or. L. XII. c. 10.

††) S. Farbe.

*) Zeuxim Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Actione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

**) Man sehe hiervon Junium im Catalogo Pict.

†) Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

Zeiten selbst bey den Pommerschen Wenden angetroffen worden *). Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemählde nach Cartons, welche aus Constantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmak und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die welschen Schriftsteller von Wiederauflebung der Mahlerey im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Ciambue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten und in allen gesitteten Ländern von Europa gegeben; daher könnten gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind Leonhardo da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Correggio und Raphael bald folgten. Nun verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden **).

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Correggio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seitdem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben, diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfodert, gesprochen haben *). Man kann sagen, daß die Neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere; darin war Raphael der erste Meister, und nach ihm besonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Correggio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen; hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkt das größte Verdienst. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierin das meiste gethan.

* *

Ein Verzeichniß von den, von Griechen über die Mahlerey geschriebenen, aber verloren gegangenen Werken, findet sich, unter andern, im 3ten Kap. des 4ten Buches §. 3. von des Junius Werk, de pictura veterum, und in Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 24. §. 10. — Was auf uns gekommen, und hierher gerechnet werden kann, sind: Die Ἐκφρασεις der

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künste in der Anmerkung III Th. S. 83. angezogene Schriftsteller.

**) S. Oelfarben.

*) S. Schulen.

der beyden Philostraten, in ihren Werken (Edit. pr. Ven. 1505. f. gr. Olear. Lipſ. 1709. f. gr. und lat.; franzöſ. von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, unter dem Titel: Les tableaux de platte peinture . . . par Blaiſe de Vigenère, corrigés et augm. par Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. Deutſch, mit den ſämmtlichen Werken, von Dav. Chriſtn. Seybold, Lemgo 1776. 8.) wozu ein Memoire des Caylus, im 29ten Band der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4. deutſch, im 2ten Bd. S. 184. der Abhandlung zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1769. 4. gehört. — Des Calliſtratus Ἐκφράσεις (bey den Werken der Philoſtraten.) — Des ältern Plinius Hiſt. Naturalis (S. die Folge, unter den Art. Antik S. 187. a.) — —

Von Neuern ſind, auſſer den, bey den verſchiedenen, von einzelen Arten der Mahlerey handelnden Artikeln, als Encauſtiſch, Landſchaft, u. d. m. angeführten theoretiſchen Schriften (wozu ich hier alles rechne, was ſowol die Eigenheiten der Mahlerey überhaupt angeht, als was den mechaniſchen und practiſchen Theil derſelben betrift) dergleichen über die Mahlerey überhaupt folgende geſchrieben, und zwar in lateiniſcher Sprache: L. Bapt. de Alberti, Flor. de pictura, Lib. III. Baſil. 1540. 8. und bey dem Vitruvius des Laet. Amſtel. 1649. f. Ital. Ven. 1547. 8. und bey dem Werke des Alberti über die Baukunſt, von Lud. Domenichi, Nel Monte Reale 1665. f. Bey der ital. Ausgabe des Vinci, Par. 1651. Napoli 1733. f. Franzöſ. von Jean Martin, bey den Archit. Werken des Alberti, Par. 1553. f. Engliſch, bey der Ausg. ſ. Werkes von der Baukunſt, von Leoni, 1726. 1739. f.) 3 Bde (das erſte Buch führt die Ueberſchrift, Rudimenta, und handelt von Körpern, Licht und Farben mathematiſch und phyſiſch; das zweyte, mit der Aufſchrift, De pictura, handelt, nach einer Erklärung von der Mahlerey, de *Circumſcriptione* minorum et majorum ſuperficierum, de *compoſitione* membror. atque corporum, und de *coloribus*, als worin der Verf. die Beſtandtheile der Mahlerey ſetzt; das dritte, mit dem Titel Pictor, handelt von den Pflichten des Mahlers, und was er zu thun hat, um ſich zu bilden.) — Ioa. Molani De Pictur. et Imaginibus ſacris Lib. II. Leov. 1570. 1594. 8. — Roberti Fludd, al. de Fluctibus, Tract. de Arte pict. Lib. III Frcft. 1624. f. — Jul. Cæſ. Bulengeri . . . De pictura, plaſtice et ſtatuaria, Lib. II. in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. 8. Eine Zeln ebend. 1627. 8. und im 9ten Bd. S. 809. des Gronovſchen Theſaurus; Engl. von Th. Malle, Lond. 1657. f. — Franciſci Junii de pictura veterum, L. III. Amſtel. 1637. 4. emendati et tam multis acceſſionibus aucti, ut plane novi poſſint videri; accedit Catal. adhuc ineditus Architect. Mechan. ſed praecipue Pictor. Statuarior. Coelator. Tornator. aliorumque artific. et operum quae fecerunt, ſecund. ſeriem litterar. digeſtus . . . a I. G. Graevio, Roter. 1694. f. Engl. 1738. 4. Deutſch, Breſl. 1760. 8. nach der 1ten Ausg. Auch ſind ſie ins Holländiſche überſetzt. (Das Werk iſt, wie ſchon der Titel beſagt, eigentlich mehr hiſtoriſch, als theoretiſch. Im erſten Buche handelt der Verf. in 5 Kap. vom Urſprunge und Anfange der Mahlerey, von den dazu erforderlichen Geiſteskräften; im zweyten, in 14 Kap. von dem Fortgange der Mahlerey und in der Mahlerey, wodurch und wie, nähmlich der Mahler gebildet wird; im dritten, in 11 Kap. von dem, was zur Vollkommenheit in der Mahlerey gehört, welche der Verf. in Erfindung, Verhältniſſe, Farbengebung, Ausdruck, Anordnung, und endlich in eine beſondere, ex ſingulorum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia entſpringende Anmuth oder Grazie ſetzt.) — Speculum Imaginum veritatis occultae per Symbola et Emblemata, Auct. Jac. Maſenio, Col. 1661. 1681. 8. — De Graphice, ſ. Arte pingendi, das 5te Kap. im 1ten Buche

Buche von Ger. J. Voſſius Werke, De Natura Artium (Die Hauptſtücke der Mahlerey findet der Verf. im Innhalt, oder der Erfindung, in der Anordnung, in der Farbengebung, und in der Bewegung oder Ausdruck (motu, ſ. geſtu.) — Ioa. Schefferi Argent. Graphice, id eſt, De arte pingendi, lib. ſingular. Nor. 1669. 8. (Das Werk beſteht aus 85 §§. wovon die erſten vom Umfange und Nutzen, ſo wie von den verſchiedenen Arten und Unterſchieden in der Mahlerey u. d. m. der 27te-64 von den, zur Mahlerey gehörigen acht Hauptſtücken, als Innhalt oder Erfindung, Zeichnung, Verhältniſſen oder Symmetrie, Perſpectiv (Menſuratio), Licht und Schatten, Bewegung oder Ausdruck (motus), Anmuth und Farbengebung, und der 65te u. f. von den Mitteln zur Vervollkommung darin handeln, welche der Verf. in natürliche Anlagen, guten Unterricht und fleißige Uebung ſetzt.) — De inanibus Picturis, Diſp. Ioa. Fr. Jungeri, Lipſ. 1679. 4. (Unter Gemählden dieſer Art verſteht der Verf. diejenigen, welche entweder bloße Weſen der Einbildung, oder Dinge darſtellen, die Anſtoß und Aergerniß geben.) — Diſſertat. de pictura . . . Auct. Hulder. Sig. Rothmaler, Ien. 1692. 4. — De lectione Poetar. recentior. pictoribus commend. Progr. Ioa. G. Jacobi, Hal. 1766. 4. — De Pictura contumelioſa, Diſſ. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — Car. Hodoby de Hoda Ars delineandi coloribusque localib. adumbrandi, Poſon. 1790. 8. — — Auch gehören hieher noch die, von Ch. Dufresnoy, und Fr. Marſo abgefaßten, und in dem Art. Lehrgedicht, S. 186 und 187 angezeigten Lehrgedichte, vorzüglich das erſtere wegen des Commentars von Joſ. Reynolds bey der engl. Ueberſ. von W. Maſon, York 1783. 4. — —

In italieniſcher Sprache: Diſcorſo eruditiſſimo della pittura con molte ſegrete allegorie circa le muſe, bey den Iſtituzione al comporre in ogni ſorte di rima . . . di Mar. Equicola, Mil. 1541. 4. — Dialogo di pittura, di Paolo Pino, Ven. 1548. 4. — Trattatello della nobiliſſima pittura, e della ſua arte, della dottrina, e del modo per conſeguirla agevolmente, da Mich. Ang. Biondi, Ven. 1549. 8. (ein ſeltnes Büchelchen.) — Il Diſegno del Ant. Franc. Doni dove ſi tratta della ſcoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte coſe appertinenti a queſt' arti, Ven. 1549. 8. — Della nobiliſſima Pittura, e della ſua arte, del modo e della dottrina di conſeguirla agevolmente e preſto . . . da Biondo, Ven. 1549. 8. — Bey des Vaſari Vite de' più eccellenti archit. pitt. e ſcult. Ital. . . . Fir. 1550. 4. Liv. und Flor. 1767-1772. 4. 7 Bd. befindet ſich, in dem erſten Bande, eine Introduzzione alle tre arti del diſegno in 35 Kapiteln, wovon das 1ste u. f. unter nachſtehenden Aufſchriften von der Mahlerey handeln: Che coſa ſia diſegno e come ſi fanno, e ſi conoſcono le buone pitture, ed a che, e dell' invenzione delle ſtorie; degli ſchizzi, diſegni, cartoni, ed ordine di proſpettive, e per quel che ſi fanno, ed a quello, che i pittori ſe ne ſervono; delli ſcorti delle figure al di ſotto in ſu e di quelli in piano (worin der V. unter andern erzählt, daß Michel Angelo dadurch es zur Vollkommenheit in den Verkürzungen gebracht, daß er ſeine Figuren immer vorher in Wachs oder Thon modellirt habe, als welche Methode er zwar für beſchwerlich und langweilig, aber doch für die ſicherſte hält) come ſi debbono unire i colori a olio, a freſco, o a tempera, e come le carni, i panni, e tutto quello, che ſi dipinge, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano diviſe, ed abbiano relievo e forza; del dipingere in muro, come ſi fa, e perche ſi chiama lavorare in freſco; del dipingere a tempera, ovvero a uovo, ſu le tavole e tele, e come ſi può ſul muro che ſia ſecco; del dipingere a olio

in tavola e su le tele (wenn er doch dem Johann van Brügge die Ehre der Erfindung der Oelmahlerey läßt.) del dipingere a olio nel muro che sia secco; del dipingere a olio su le tele; del dipingere in pietra a olio; del dipingere nella mura di chiaro e scuro di varie terrete, e come si contrafanno le cose di bronzo; de gli sgraffiti delle case che reggono all' acqua, quello che si adopri a fargli, e come si lavorino le grotteseche nella mura; come si lavorino le grotteseche su lo stucco etc. . . . . del musaico de' vetri; dell' istorie e delle figure che si fanno di commesso ne' pavimenti; del Mosaico di legname; del dipingere le finestre di vetro u. s. w.) — L'Aretino, Dial. della pittura, di Lod. Dolce nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parte necessarie che a perfetto pittore si acconvengano: con esempi di pittori ant. e mod. e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Ven. 1557. Mit etwas verändertem Titel, einer französ. Uebersetz. und Vorrede von Nic. Vleughel, Flor. 1735. 8. Engl. Glasg. 1770. 8. Deutsch im 1ten Bd. S. 84. der Samml. verm. Schriften . . . Berl. 1757. 8. 6 Bde. (Die sprechenden Personen darin sind Aretino und Fabrini, und der Zweck desselben scheint eine Vergleichung zwischen Rafael, Mich. Angelo und Titian zu seyn, um den erstern und letztern über den andern zu erheben. Im Ganzen wird von dem Werth, dem Nutzen, der Anmuth der Mahlerey, und den Hauptheilen derselben gehandelt, welche letztere der Verf. in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung setzt; was aber der Verf. vorzüglich von dem Mahler fordert, ist, daß er seinem Werk Leben und Bewegung gebe, um den Geist des Betrachters seiner Arbeit in Thätigkeit zu setzen, und Empfindung zu erwecken. Die Vorrede von Vleughel ist vorzüglich gegen das unten vorkommende Werk des Engländer Richardson gerichtet.) — Osservazioni nella pittura, di M. Cristofano Sorte, Ven. 1580. 4. — Lettera di Bart. Ammanati sopra le pitture men che oneste, Fir. 1582. 4. — Il Riposo di Raffaelo Borghini, in cui si favella della pictura e delle scoltura, e de' più illustri pittori e scultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. — Parere sopra la pittura, di M. Bernard. Campi, Pittura Cremonese, Crem. 1584. 4. — Discorso d'Aless. Lamo intorno alla scoltura e pittura . . . Crem. 1584. 4. — Trattato dell' arte della pittura, ne' quali si contiene tutta la teorica e la pratica di essa pittura, da Giov. Paolo Lomazzo; Mil. Pitt. diviso in VII libr. Mil. 1584. 4. Eben derselbe Druck dieses Buches mit folgendem neuem Titelblatte: Trat. dell' arte della pittura, scoltura et architettura, da G. P. Lomazzo, Mil. Pit. div. in VII libri, ne' quali si discorre *de la proportione*, *de moti*, de' *colori*, de' *lumi*, de la *prospettiva*, *de la prattica de la pittura*, e finalmente de le *istorie* (wie nähmlich die verschiedenen Gottheiten abzubilden sind) d'essa pittura, con una tavola de nomi de *tutti* le pittori, scult. archit. et matemat. ant. e mod. . . . Mil. 1585 und 1590. 4. Engl. durch Haydock, Lond. 1598. f. Französisch, das 1te Buch, Toul. 1649. fol. (Jedes Buch ist noch wieder in besondre Kapitel, als das erste in 30, das zweyte in 23, das dritte in 19, das vierte in 25, das fünfte in 24, das sechste in 65 und das siebente in 33 abgetheilt. Das Verzeichniß der Künstler beschließt das Werk; es begreift aber nur diejenigen in sich, deren Vorschriften oder Arbeiten gelegentlich darin angeführt worden; und von den Mayländischen Mahlern kommt nicht, wie H. v. Murr in s. Biblioth. de Peinture S. 163 sagt, irgend etwas besonders darin vor. Uebrigens gehört zu diesem Werke noch eben dieses Verfassers Idea del Tempio della pittura nella quale si discorre dell' origine e del Fondamento delle

cose

cose concernente all'Architettura, dell'arte della pittura, Mil. 1590. 4. — De' veri precetti della pittura, di Giov. Bat. Armenini da Faenza, Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellenza, si dimostrano i modi principali del disegnare e del dipingere, si fan le pitture che si convengono alle condizioni de' luoghi e delle persone . . Rav. 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des 1ten Buches führen folgende Ueberschriften: Breve discorso sopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni, perche il buon lume della pittura si smarrisca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendosi, rimase del tutto estinta; quali siano le vere Pitture, e qual deue essere il vero Pittore; della dignità e grandezza della Pittura . . .; che cosa sia il disegno, quanto egli sia universalmente necessario a gli huomini, e a qual si voglia minor arte quantunque in speciale egli sia più destinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della distintione di essa in parti, con una breve diffinitione di ciascheduna; de gli avvertimenti, che si debbono havere intorno a quelli, che sono per porsi à far quest' arti . . .; che si deve cominciare dalle cose più facili, de' quattro modi principali che si tienne a disegnare, con che ordine e modo si ritrae diverse cose, che materie vi si adoprano, e in che consiste la imitatione nel fare i disegni; di quanta importanza sia l'haver bella maniera, di dove fu cavata da' migliori artefici, e come si acquista, e si conosce con fermissime regole ed essempi, che cosa sia bellezza e quali le sue parti; che l'invenzioni non si debbono cominciare a caso, ma con maturo discorso, che prima si deve haver ben notitia delle cose avanti che si dipingano, come si deve ritornar più volte sopra d'una invenzione prima che s'approvi per buona, de' varij modi usati da' migliori artefici con altri novi trovati etc. Die elfte Kap. des 1ten Buches: De varij lumi che usano i Pittori ne' loro disegni, con quali modi e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le statue si pigliano, quali sia di loro il lume commune, e come quello si piglia e si adopera in due modi, e come si moderi; dei ricetti e discrezioni delle ombre, e quanto si debba esser avvertito nel porle bene; della sciochezza di coloro, che sogliono affaticarsi prima che habbino presa maniera buona intorno à studiar le statue, il naturale e i modelli delle molto vere e utili considerazioni che à ciò fare bisogna, e a che fine le s'imitano, e come si riducono etc.; della dichiarazione delle scurcie delle difficultà loro d'intorno al ferli bene, con qual arte e modo, si facciano riuscire etc.; della misura dell' uomo, con quali materie si fanno i modelli e per quante cause li Pittori se ne servono, e come quelli si vestino per più vie con diverse qualità di panni etc.; di quanta importanza sia à far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia si fanno e qual siano più ispedite e facile etc.; delle distintioni e specie de' Colori e delle loro particolar nature, come diversamente s'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori s'adoprano, in che modo si fanno le mestiche, di tre modi principali à lavorarli e prima del lavoro à fresco; come si acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi à secco, de' i diversi liquori che si adoprano etc.; de i diversi modi del colorire à oglio di molte utili vernice etc.; quanto sia laudabile il finir bene l'opere sue, con qual arte si vivede, e si ritocca no le pitture etc.; come la maggior impresa dell Pittore sia l'Istoria, che cosa sia Idea (Die 47 übr. die Form ap-

parente delle cose create, oder als die Imagine che prima il Pittore forma e scolpisce nella mente di quella cosa, che ò disegnare ò dipinger voglia etc. (Hrt) e qual sia la vera e regolata composizione, della forza e dell' unione de' colori etc. Die fünfzehn Kap. des 3ten Buches: Della distinzione e convenienza delle pitture secondo i luoghi e le qualità delle persone etc.; con quanta industria si devono dipingere i Tempij; delle difficultà delle Tribune, con qual arte si debbono dipingere acciochè le figure corrispondano da basso di giusta proportione etc.; con quali avvertimenti si dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librarie; come gli Antichi dipingevano; Refettorij e le celle de' Religiosi e delle Monache; che le pitture de' palazzi si dovrebbono dare alle persone eccellenti qual siano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie si imitano le Pitture secondo ch' è il luogo ov' elle sono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi usarono nelle facciate delle loro Camere, in quanti modi si adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove consiste la difficultà di farsi bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grotteſche . . . e come le si dovrebbono dipingere etc.; delle Pitture che si fanno per le Giardini e le case di Villa; che materie di pitture si devono fare nelle muraglie di fuori delle Chiese; con quale virtù, vita e costumi deve esser ornato un Pittore eccellente etc.) — Il Filogino, ovvero del fine della pittura, Dial. del P. D. Greg. Commanino, Canon. Later. nel quale si mostra qual sia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta, Mant. 1591. 4. — Definizione e divisione della pittura, di Giov. Bat. Paggi, Nob. Genou. e Pittore, Gen. 1607. f. — L'idea de pittori, de scultori e degli architetti, del Cav. Fed. Zuccheri in due libri, Tor. 1607. 4. und im 6ten Bande der Raccolta di Lettere sulla pittura, sculr. ed archit. Rom. 1754 u. f. 4. 7 Bände S. 35 u. f. — Avvertimenti e regole sopra l'archit. civ. e mil. la Pittura, Scultura e Prospettiva da Pier Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' Virtuosi, da Fra Dom. Franc. Bisagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Crisp. del Passo, Amst. 1643. f. mit Kupf. (Ob ein zweyter Theil davon da ist, weiß ich nicht; dieser ist eigentlich ein Zeichenbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweisung. He. v. Murr (Bibl. de peint. S. 185) führet ein Werk von einem Sassi, Amst. 1654. f. an, welches wohl eben dieses seyn wird. Doch ist mir nicht bekannt, ob es 1654 zum zweyten Mahle gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Lionardo da Vinci . . . dato in luce con la vita dell' istesso autore, scr. da Raff. du Fresne . . . Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Poussin gezeichnet. Verm. mit einem Leben des Verf. von Fr. Fontani, Flor. 1792. 4. Französ. von Rol. Fevret de Chambray, Par. 1651. f. 1716. 1724. 8. Engl. Lond. 1721. 8. Deutsch, von J. G. Böhm, Nürnb. 1724. 1747. 1786. 4. Leipz. 1751. 8. (Das Werk ist in 365 kurze Kapitel eingetheilt, deren Innhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, das Erste, was der Verf. von dem jungen Mahler fordert, ist die Erlernung der Perspectiv.) — Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un pittore (Pietro di Cortona) in cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere le Immagine sacre e profane; si riferiscono molte historie antiche e moderne, si considerano alcune cose d'alcuni pittori morti e famosi del nostro tempo, e si notano certi avvisi e certi particolarità circa l'ope-

sparare secondo l'osservazioni fatte in alcune opere di valent'huomi, Fir. 1652. 4. (Der Innhalt des Werkes ist, bey dem Art. Bildhauerkunst, S. 418 zu finden.) — Il Microcosmo della pittura, di Franc. Scanelli da Forlì, Cesena 1657. 4. — Carta del navigar pittoresco, Dial. in quarta rima, in dialetto Venez. da Marco Boschini, Ven. 1660. 8. — Le Minere della Pittura, di M. Boschini, Ven. 1664. 4. — In dem Prodromo alle Arte. Maestra von Franc. Lana, Bresc. 1670. f. wird, S. 135 u. f. in vier Kapiteln, von der Erfindung, von der Zeichnung, von dem Colorit, und von den verschiedenen Arten in der Mahlerey und Zeichnung gehandelt. — Riflessioni sopra la pittura di Nic. Poussin, in den Bellori Vite de' Pittori, de' Scultori ed Architt. moderni, Rom. 1672. 4. S. 300 u. f. — Il Vocabulario Toscano dell' arte del disegno, co' propri termini e voci non solo della pittura, scult. ed archit. ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il disegno, di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. durch Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. Von eben diesem Verfasser sind Lettera nella quale si risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura e Scult. Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und La Veglia, Dial. di Sincero Vero (Fil. Baldinucci) in cui si disputano, e scoglionо varie difficultà pittoriche, Lucca 1684. 4. und in der Raccolta di alcuni opuscoli . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — La pittura in Parnasso, da Giov. Mar. Ciocchi, Pit. Fir. 1725. 4. — La Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte, composto da Ant. Franchi, Pitt. Lucchese, Lucca 1739. 8. — Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura e la scultura, da P. Franc. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. (Der Innhalt des W. ist bey dem Art. Bildhauerkunst S. 418 angezeigt.) — Avvertimenti di Giamp. Cavazzoni Zanotti per lo incaminamento di un Giovane alla pittura, Bal. 1756. 8. in 15. Kap. — Dissertazione . . . sopra l'arte della pittura (von der Erfindung) dall' Abate Giov. Andr. Lazzarini, in dem 4ten Bd. der Nuova Rac. d'Opusc. scient. e filol. S. 97 u. f. imgleichen Pesaro 1763. 4. und bey dem Catal. delle pitture nelle chiese di Pesaro, Pes. 1783. 8. Deutsch im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 10. S. 145. — Saggio sopra la pittura . . . Liv. 1763. 8. (von dem Gr. Algarotti) und in den verschiedenen Sammlungen s. W. Deutsch, mit den Vers. über die Architectur und Oper, von R. E. Raspe, Cassel 1769. 8. Französ. von Pingeron, Par. 1769. 12. (Der Verf. handelt darin, in besondern Abschnitten, von dem ersten Unterr. des Mahlers; von der Anatomie; von der Perspective; von der Symmetrie; vom Colorit; vom Gebrauch der Camera obscura; von den Falten; von der Landschaft und Architectur; vom Uebrigen; von der Erfindung; von der Disposition oder Ordonnanz; vom Ausdruck der Leidenschaften; von den Büchern für einen Mahler; von dem Nutzen eines Freundes oder Rathgebers; von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici; von der, dem Mahler nöthigen Critik; von der Balance, oder der verschiedenen Vollkommenheit der Mahler; von der Nachahmung; vom Zeitvertreib und Freystunden des Mahlers; von der Glückseligkeit des Mahlers.) — In dem 4ten Bd. der durch Giuf. Placenza besorgten Ausgabe der Notizie . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1770. 4. befindet sich von diesem Verfasser eine Abhandlung über die Mahlerey. — L'idea del professo pittore per servire di regola nel giudizio, che si deve formare intorno all' opere de' pittori, accrescitta della maniera di dipingere sopra le porcellane, smalto, vetro, metalli e pietre, Ven. 1771. 4. — Dell' arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li

principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Der 2te Abſchnitt S. 90. handelt von der Mahlerey. Deutſch, durch Chrſtn. Frdr. Prange, Halle 1785. 8. — Zu den italieniſchen Werken über die Mahlerey gehören denn auch die Werke unſers R. Mengs (Opere Parm. 1780. 4. 2 B. Spaniſch, Mad. 1780. 4. 2 Bde. Franz. Par. 1787. 4. 2 Bd. Deutſch, von C. F. Prange, Halle 1786, 8. 3 Bde.) wovon, auſſer den, in dem Artikel Geſchmack, u. a. m. angeführten Schriften, hier vorzüglich die lezione pratiche di pittura, im 5ten Bd. Deutſch, Nürnb. 1783. 8. herzurechnen ſind. — — Italieniſche Lehrgedichte über die Mahlerey: Dell Arte Pittorica Lib. VIII. del Conte Ad. Chiuſole, Ven. 1768. 8. In vier Bücher gebracht, unter dem Titel, De' Precetti della Pittura . . . Vic. 1781. 8. (Das Gedicht iſt in Terzinen abgefaſt; auch finden ſich, bey der leztern Ausgabe, einige proſaiſche Aufſ.) — —

In ſpaniſcher Sprache handeln, von der Theorie der Mahlerey: Arte dei pintura, Symmetria y Perſpectiva por Phil. Nunnez. En Lisb. 1615. 4. — Memorial informatorio por los Pintores, Mad. 1629. 4. — Dial. de la pintura, ſu defenſa, origen, eſſencia, definicion, modos y differencias, por Vinc. Carducho Firent. En Mad. 1633 und 1637. 4. — Trattado de la pintura, ſu antiguedad y grandezas, por Franc. Pacheco. En Sevil. 1649. 4. (Das Werk iſt eine Art von Commentar über ein Gedicht des Pablo de Cespedes von der Mahlerey, welches im 4ten Bde. des Parn. Eſp. S. 272. abgedruckt iſt.) — Trattado apolog. por el Arte de la Pintura von Juan de Jauregui y Aguilar, welchen ich aber nur aus dem Parn. Eſp. Bd. IX. S. XXV. kenne. — El Muſeo pintorico y Eſcala optica, por Ant. Palomino Velaſco. En Mad. 1715-1724. f. 3 Bde. (der erſte Band enthält la Theorica de la pintura; der zweyte, Practic. de la pintura; der dritte die berühmten Vidas.) — — Spaniſche Lehrgedichte über die Mahlerey: Auſſer dem bereits angef. Gedichte des Pablo de Cespedes, hat Diego Ant. Negon de Silva, eines dergleichen, La Pintura, Segov. 1788. 8. in drey Geſ. drucken laſſen. — —

In franzöſiſcher Sprache handelt von der Mahlerey: Ein Brief des Hn. Motte le Vayer, im 5ten Bd. ſ. W. P. 1656. 4. S. 437 u. f. — Idée de la perfection de la Peinture demontrée par les Principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux obſervations que Pline et Quintilien ont faits ſur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Leon. da Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Pouſſin, par Roland Freart, Sr. de Chambray. Au Mans 1662. 4. Par. 1672. 8. Engliſch von J. Evelyn, Lond. 1668. 8. (Winkelmann, u. a. m. zählen das Buch unter die ſeltenen; der Verf. ſezt, nach Anleitung des Junius, die Vollkommenheit der Mahlerey, in Erfindung, Verhältniſſe oder Symmetrie, Farbengebung, Ausdruck und Anordnung; und unterſucht nun, nach dieſem Maſtabe, verſchiedene Gemälde der auf dem Titel benannten neuern Meiſter. Beſonders hält er ſich bey der bekannten Schule von Athen des Raphael auf, um die Erklärung, welche Vaſari von dieſem Gemälde gegeben, zu widerlegen.) — Le peintre converti aux regles preciſes et univerſelles de ſon art, avec un raiſonnement au ſujet des tabl. . . . par Abr. Boſſe, Par. 1667. 4. — Des Principes de l'architecture, de la *Peinture*, de la ſculpture et des autres arts qui en dependent, avec un Diction. propre à chacun de ces arts, par (André) Felibien, Par. 1669. 1697. 4. (Das 3te Buch handelt in 15 Kap. De l'origine et progrès de la Peinture; de la Peint. en general; de ce qu'on appelle Deſſein; de la Peint. à Freſque; de la Peint. à Detrempe;

trempe; de la Peint. à huile; des differ. manieres de colorier; de la Miniature; de la Peint. für verre; de la Peint. en Email; de la Moſaique; autre manière de travailler de pierres de rapport; des ouvrages de Rocailles; de la Marqueterie; de la Damaſquinure.) — Conferences de l'Acad. Roy. de peint. et de ſculpt. pendant l'année 1667. Par. 1669. 4. Amſt. 1706. 12. und im 5ten Bd. S. 289 der Entretiens ſur les Vies . . des Peintres . . . Trev. 1725. 12. von eben demſelben Verf. Engl. Lond. (Dieſer Unterredungen ſind ſieben; in der erſten iſt der H. Michael von Raphael und bey dieſer Gelegenheit Zeichnung und Ausdruck unterſucht; die zweyte betrift die Werke des Titian und die Farbengebung; die dritte beſchäftigt ſich mit dem Laokoon, und der Zeichnung und dem Ausdruck; die vierte mit einigen andern Gemählden von Raphael, und Licht und Schatten; die fünfte mit der Anordnung und einem Gemählde des Paul Veroneſe; die ſechſte und ſiebente enthalten vermiſchte Bemerkungen, beſonders über Ausdruck, Anſtand, Schicklichkeit, u. d. m.) — Traité de la pratique de la peinture par Phil. de la Hire in der hiſtoire de l'Acad. des Sc. de Paris (1666-1699) Bd. 9. S. 635 u. f. — L'Academie de la peinture, nouvellement mis au jour pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en migniature, Par. 1679. 12. (von La Fontaine.) — Conferences de l'Academie, avec les ſentimens des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, avec pluſieurs diſcours acad. par Henry Teſtelin, Par. 1680. 1696. f. Bey dem Gedicht des Le Mierre, Amſt. 1770. 12. Deutſch, durch Sandrart, Nürnb. 1699. f. und im 6ten Bd. der n. Ausg. ſ. Werke; einzeln, Leipz. 1765. 4. (Die Diſc. ſind an Colbert gerichtet, und geben ihm Rechenſchaft von den Unterhaltungen in der Akademie; und den Meynungen der Mitglieder, und zwar der erſte, Sur l'uſage du Trait, et du Deſſein; der zweyte, Sur les Proportions; der dritte, Sur l'Expreſſion générale et particuliere; der vierte, Sur l'Ordonnance; der fünfte, Sur le Clair et l'Obſcur; und der ſechſte, Sur la Couleur.) — Livre de Secrets pour faire la peinture, Par. 1682. 12. — Cours de peinture par principes, par Mr. (Roger) de Piles, Par. 1708. 1720. 12. und als der 2te Bd. ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Deutſch, unter dem Titel: Einleitung in die Mahlerey aus Grundſätzen, Leipz. 1760. 8. (Urſprünglich muß dieſes Werk früher erſchienen ſeyn, weil der Verfaſſer das folgende, der Vorrede zu Folge, als Supplement dazu geſchrieben haben ſoll. In der Vorrede beſtimmt der Verf. die Idée de la Peinture, handelt hierauf, Du vrai dans la Peint. und ausführlicher von Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Colorit und Helldunkel. Die bekannte Balance des Peintres beſchließt das Werk.) — Von eben dieſem Verf. ſind die Elemens de la Peinture pratique, Par. 1684. 12. 1708. 12. Vermehrt von Ch. Ant. Jombert, 1766. 8. und als der 3te Th. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Engliſch, Lond. 1743. 8. (Das Werk iſt öfterer, und noch in des H. v. Murr Bibl. de Peint. S. 151. dem J. B. Corneille zugeſchrieben worden; aber nur die dabey befindlichen Figuren ſind von dieſem. Es iſt in 13 Kap. abgetheilt; und dieſe handeln, De la Peint. en général et de ſes differentes eſpèces; du deſſein; de l'attelier du Peintre; de la Peint. à huile; de l'impreſſion des toiles, planches etc. et de la preparation des huiles qui ſervent pour la peinture; des ſecrets pour peindre à l'huile ſur les eſtampes et ſur le verre; des ſecrets concern. les tabl. peints à huile; de la Peint. à fresque; Inſtruct. ſur la Peint. à Fresque, trad. de la Perſpect. du P. Pozzo; de la Peint. en détrempe, et à gouaſſe; de la Peint. en Miniature; de la Peint. au Paſtel; de la Peint. en Email. Als ein zweyte

ter Theil iſt dem Werke, die, im J. 1699 von eben dieſem Verf. vor ſeinem Abrégé de la vie des Peintres erſchienene Idée du Peintre parfait mit den dazu gehörigen Remarques und Eclairciſſemens angehangen, welche 29 Kap. folgenden Innhaltes hat: Du Genie; qu'il eſt bon de ſe ſervir des etudes d'autrui; de la Nature; en quel ſens on peut dire que l'art eſt au-deſſus de la nature; de l'Antique; du grand gout; de l'eſſence de la Peinture; ſi la fidelité de l'hiſtoire eſt eſſentielle à la Peinture; des idées imparfaites de la Peinture; comment les reſtes de l'idée imparfaite de la Peint. ſe ſont conſervés depuis ſon établiſſement dans l'eſprit de pluſieurs; *de la Compoſition*; du *deſſein*; des attitudes; des expreſſions; des extrêmités; des draperies; du payſage; de la Perſpective; du *Coloris*; de l'accord des Couleurs; du pinceau; des licences; de quelle autorité les Peintres ont repréſenté ſous des figures humaines, les choſes divines, ſpirituelles ou inanimées; des figures nues, et où l'on peut s'en ſervir; de la Grace; de la connoiſſance des deſſeins; de l'utilité des eſtampes et de leur uſage; de la connoiſſance des tableaux; du Gout et de ſa diverſité par rapport aux differentes nations. Wegen der übrigen Werke dieſes Verf. ſ. die Art. Colorit, Geſchmack und die Folge dieſer Zuſätze.) — Traité ſur la peinture pour en apprendre la Theorie et ſe perfectionner dans la pratique, par Mr. Bernard Dupui du Grez . . . Toul. 1699. 4. (Das Werk iſt in vier Diſſertationen abgetheilt, welche von der Mahlerey überhaupt, und ihrer Geſchichte; von der Zeichnung; vom Colorit, und von der Anordnung handeln, und welchen noch immer Supplemente beygefügt ſind.) — Reflex. ſur la Poeſie et ſur la peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 Bd. verm. 1733. 1740. 12. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Engl. von Nugent, Lond. 1743. 8. 3 Bd. Deutſch von Gottſch. Benj. Funk) Copenh. 1760 u. f. 8. 3 Bde. (Die verſchiedenen, die Mahlerey beſonders betreffenden Abſchnitte, handeln: Que le merite principal des Poemes et des Tableaux conſiſte à imiter les objets qui avoient excités en nous des paſſions réelles; de la nature des ſujets que les Peintres et les Poet. traitent; que l'art de l'imitation intereſſe plus que le ſujet de l'imitation; que les beautés de l'execution . . , rendent un tableau un ouvrage précieux; qu'il eſt des ſujets propres ſpecialement pour la Poeſie, et d'autres ſpecialement propres pour la Peinture; des actions allegor. et des perſonnages allegor. par rapport à la Peinture; que les ſujets ne ſont point épuiſés pour les Peintres; de la vraiſemblance en Peinture, et des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues; qu'il faut diviſer l'ordonnance des tabl. en compoſition poet. et en compoſition pittoreſque; de l'importance des fautes que les Peintres et les Poetes peuvent faire contre les regles; que les Peintres du tems de Raphael n'avoient point d'avantage ſur ceux d'aujourd'hui; en quel ſens ont peut dire que la Nature ſe ſoit enrichi depuis Raphael; ſi le pouvoir de la Peint. ſur les hommes eſt plus grand que le pouvoir de la Poeſie; Bd. 2. de la manière dont la reputation des Poet. et des Peint. s'établit; que le Public juge bien des Poem. et des Tabl. en général; que la voye de la diſcuſſion n'eſt pas auſſi bonne pour connoitre le merite des vers et des tabl. que celle du ſentiment; qu'on doit plus d'égard au jugement des Peintr. qu'à ceux de e Poetes; du tems où les Poem. et les tableaux ſont appreciés à leur juſte valeur.) — Diſcours prononcés dans les conferences de l'Academie Roy. de peinture et de ſculpture par Mr. (Ant.) Coypel († 1722) Par. 1721. 4. Dieſe Diſc. ſind eigentlich ein Commentar über die Epitre (nicht Dialogue, wie

mir Hr. v. Murr, Bibl. de peint. S. 192 sie nennt) sur la peinture écrite à son fils, welche lange vorher einzeln gedruckt war, und deutsch, im 3ten Band der Sammlung verm. Schriften, Berlin 1762. 8. steht. Daß er, wie Vasili und andere sagen, einen Dialogue sur la peinture geschrieben, ist mir nicht bekannt.) — Disc. prononcé dans les conférences de l'Acad. de Peint. p. Charl. Ant. Coypel († 1752) und Discours sur la Peinture, von ebend. weiß ich nicht näher nachzuweisen; die letztern sollen 1732. 4. gedruckt seyn, und auch in dem Mercure sich finden. — Dialogues (2) sur la peinture, von Senelon, bey dem Leben des Mignard von dem Abt Monville, Amst. 1731. 12. (Ob sie nicht schon früher gedruckt gewesen, ist mir nicht bekannt? Die darin sprechenden Personen sind Poußin und Poußin; und Leonhard da Vinci und Poußin; der erstere handelt von dem berühmten Gemählde des letztern, dem Tode des Phocion; der zweyte von einer Landschaft eben desselben; beyde sind stylistisch zum Lobe dieses Künstlers, und zum Beweise, daß er den alten, so wie den neuern italienischen Mahlern gleich zu schätzen sey, geschrieben.) — In dem Choix des Mercures, Bd. 2. S. 167 findet sich eine Lettre sur la Peinture p. Mr. Broſſard de Mantenei. — Observations sur la peinture, Londr. 1736. 8. — Reflex. sur la Peinture, p. Mr. de la Font de St. Yenne, 1746. 12. — Lettres sur la peint. à un Amateur, Gen. 1750. 12. von Luis Guil. Baillet de St. Julien. — Essai sur la peinture, sculpture et architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. 1752. 8. — Observations sur l'hist. naturelle, sur la Physique et sur la *Peinture*, Par. 1752 u. f. 4. 6 Bd. mit bunten Kupfern, von Jac. Guatier.) — Observations sur la peinture et sur les tableaux anc. et mod. Par. 1753. 12. 2 Bde. von ebend. — In dem Rec. de quelques Pieces concernant les Arts, Par. 1757. 12. von Lochin, findet sich S. 121. ein vorher schon, in dem Mercure erschienenes Memoire sur la Peinture, welches, als vorgeblich in dem künftigen Jahrtausend geschrieben, eine feine Kritik der französischen Mahlerey aus dem gegenwärtigen Jahrhundert enthält. — Disc. sur la peinture et sur l'architecture, par Mr. du Perron, Par. 1758. 8. — In dem 6ten Bd. der Bibliothek der schön. Wissensch. S. 193 und 409 finden sich zwey, ursprünglich französisch, über die Mahlerey geschriebene Briefe. — Ebend. im 7ten Band S. 11. eine aus dem Französischen übersetzte Abhandlung, von der Kenntniß derjenigen Künste, die sich auf die Zeichnung gründen, und besonders von der Mahlerey. — Ueber die Verwandtschaft der Mahlerey und Bildhauerkunst, in der französischen Akademie im J. 1759. Deutsch, in dem 9ten Bd. der Neuen Bibl. der schön. Wiss. S. 1 u. f. — Reflex. sur les differentes parties de la peinture, bey der Art de peindre des Watelet, Par. 1760. 4. 1761. 12. Deutsch, Leipz. 1763. 8. (Diese Reflexi handeln, Des Proportions; de l'Ensemble; de l'Equilibre ou pondération et du mouvement des figures; de la beauté; de la Grace; de l'harmonie de la lumiere et des couleurs; de l'effet; de l'expression et des passions.) — In dem Amateur, ou nouvel Pieces et Differt. . . . pour servir aux progrès du gout et des beaux arts, Par. 1762. 8. finden sich Reflex. sur le Coloris, Auszüge aus ein paar Schriftchen des Hrn. Oudry, sur l'etude academique, et sur la pratique de la peinture. — Traité de Peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relat. à ces beaux arts, par Mr. (André) Bardon, Par. 1765. 12. 2 Bd. — Observat. raiſ. sur l'art de la Peinture, appl. sur la Galerie de Dusseldorf, p. Fredon de la Bretonniere, Dusseld. 1776. 8. — Principes abreg. de Peinture p. Mr. Dutems, Tours 1779. 8. — Traité des Principes et

des Regles de la Peint. p. Mr. Lienard, Gen. 1781. 8. — Reflex. sur la Peinture, et la Gravure . . . p. C. F. Joullain 1785. 12. (Betreffen vorzüglich den Handel mit Gemählden.) — — Auch enthält die Bibl. des Artistes et des Amateurs, p. l'Abbé (Jean Raymond) de Perity, 1766. 4. 3 Bde. allerhand hieher gehörige Aufsätze. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: La Peinture, Poeme 1755. 12. — L'art de peindre . . . p. Mr. Watelet, Par. 1760. 4. Amst. 1761. 12. Deutsch, Leipz. 1763. 8. — La Peinture, Poeme couronné aux Jeux Floraux 1767. p. Mr. Mich. d'Avignon, Lyon 12. — La Peinture, Poeme en trois Ch. p. Mr. Le Mierre, Par. 1770. 4. Amst. 1770. 12. — — In englischer Sprache: A proper Treatise, wherein is briefly set forth the Art of Limning, Lond. 1625. 4. — Ars pictoria: or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are added Thirty Copper Plates, expressing the choicest, neatest, and most exact grounds and rules of Symetry, collected out of the most eminent Italian, German and Netherland Authors, by Alex. Brown, Lond. 1660. 8. 1669 und 1675. fl. fol. (Der Verf. handelt: of the vertue and praise of Proportion and Symetry; of the necessity and definition of Proportion; of the Head in Prophile or sideways; of the fore-right face; of the Head in foreshortning; of the side-face without any measure; sever. observ. in drawing a head after the life; the Proport. of a Man of ten faces; the proport. of a man's body of ten faces; the ext ravagant prop. of ten heads; u. s. w. The definition of Painting; of the vertue of light; of the necessity of light; of the nature of light; of the vertue and efficacy of motion; of the necessity of motion; of the passions of the mind, their original and difference; how the body or physiognomy is altered by the passions of the mind; of the motion procured by the seven planets (über deren Einfluß der Verf. sehr weitreich ist, mit der Versicherung, daß die alten Meister, bes sonders Mich. Angelo, der Kenntniß dieses Einflusses, ihre Kunst im Ausdrucke zu verdanken gehabt hätten) how the motions may accidentally befall any man though diversly; of the motions of all sorts of cloth; of the motions of trees and all other things that are moved, hierauf folgt the Art of Miniature or Limning, und dann die Art of Etching.) — Introduction to the general art of Drawing and Limning, L. 1674. 4. — Painting illustrated in Three Dialogues, cont. some choice observations upon the Art, together with the Lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, with an Explicat. of the difficult terms, Lond. 1685. 4. 1719. 4. 1725. 4. von Wm. Aglionby (das ite Gespräch enthält die Kunst der Mahlerey; das 2te enthält die Geschichte derselben; das 3te lehret die guten Gemählde kennen. Die hinzu gefügten Lebensbeschr. sind aus dem Vasari gezogen.) — Polygraphice, or the Art of Drawing, Engrav. Etch. Limning, Painting, Washing . . . by Mstr. Salmon, Lond. 1678. 8. 2 Bd. 1701. 8. 3 Bde. — The Art of Painting . . . of the best Italian, French and German Masters, by M. S. Lond. 1692. f. — Art of Painting in Oil, method of colouring etc. Lond. 1687. 8. 1705. 1753. 12. von J. Smith. — Art of painting after the Italian Manner by M. Elsum, Lond. 1704. 8. — Essay on the Theory of Painting, by Mstr. Richardson, Lond. 1719. 8. und im 1ten Bd. der Works, Lond. 1773. 8. 3 Bd. Französs. als der erste Band des Traité de la Peinture, Amst. 1728. 8. 4 Th. in 3 Bd. übersetzt von A. Rutgers. (Der Verf. handelt, in besondern Abtheilungen; von der Erfindung, von dem Aus-

Ausdruck; von der Zusammensetzung oder Anordnung; von der Zeichnung; vom Colorit; von der Behandlung; von der Anmuth und Größe; von dem Erhabenen. Wegen der übrigen Werke eben dieses Schriftstellers, s. den Artikel Geschmack und die Folge dieser Zusätze.) — The Art of Drawing and Painting in Water-colours, Lond. 1730. 1732. 1737. 1779. 12. (von J. Smith.) — Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane History . . . by Charles La Motte, Lond. 1730. 12. (Des Verf. Absicht ist, die Freyheit der Dichter und Maler überhaupt, nach ihren gehörigen Grenzen festzusetzen; und dann die kühnsten und unverzeihlichsten Freyheiten, welche sie sich genommen, zu rügen. Das Werk ist in zwey Briefe abgetheilt. In einem Anhange handelt der Verf. noch besonders von dem Unanständigen und Abgeschmackten in der Poesie und Mahlerey.) — The principles of Painting, Lond. 1744. 8. — Polymatis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artists . . . by Mr. (John) Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. 8. In einem Auszug gebracht durch Tindal, Lond. 1765. 8. 1786. 8. Deutsch, ausgearbeitet von Jos. Burkard und F. F. Hofstätter, Wien 1775. 1776. 8. 2 Bd. — Plan of an Academy of Painting, Sculpture etc. Lond. 1755. 4. — Practice of Painting and Perspective, in which is contained the Art of Paint. in Oil, with the method of Colouring, first Paint, or dead Colour, second Paint, third or last Painting, Paint. backgrounds, Copying, Drapery and Landscape Painting, by Th. Bardwell, Lond. 1756. 1773. 1782. 4. — Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the most celebrated Painters anc. and modern; by Dan. Webb, Lond. 1760. 1777. 8. Deutsch, Zürich 1766. 8. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt; das erste enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das zweyte handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das dritte, von dem Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das vierte, von der Zeichnung; das fünfte, vom Colorit; das sechste, von der Schattierung; das siebente von der Composition.) — A Letter . . . . on Poetry, Painting and Sculpture, Lond. 1768. 12. von H. King. — Seven Discourses (der erste vom J. 1769) delivered in the Royal Academy, by the President, (Joh. Reynolds) Lond. 1778. 8. Ital. Flor. 1778. 8. Französ. Par. 1787. 12. 2 B. Deutsch, in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. und einzeln, Dresden 1781. 8. Ein neuer Disc. von ebend. gehalten am 10ten Dec. 1784. Lond. 1784. 4. über das Genie. Deutsch im 31ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch. Nachher sind deren noch sechs von ihm, der letzte 1791. 4. erschienen. — In den Essays moral and literary. Lond. 1778. 8. von Knox findet sich ein Versuch über die Mahlerey. — Sketches on the Art of Painting . . . by Talbot Dillon. 1782. 8. (Sind, so viel ich weiß, blos Uebersetzung des bekannten Briefes unsers Mengs an H. Ponz, in dessen Viage di España, Bd. VI. S. 185. Ital. in dessen Opere, Bd. 2. S. 69 u. f. Deutsch, Wien 1778. 8.) The Artists Repository and Drawing Magazine, exhibiting the principles of the polite Arts in their various branches, Lond. 1784. 4. — Auch wird von der Mahlerey noch in dem Handmaid to the Arts . . . by Mr. Dossie, Lond. 1758. 1764. 8. 2 Bde. — und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. gehandelt. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: Poet. Epistle to an eminent Painter, 1778. 4. von W. Hayley und nachher in s. Poems. — The beauties of Painting, by Pollingr. Robinson 1783. 4. — —

In holländischer Sprache: Inleyding tot de hooghe School der Schilderkonst, door Sam. van Hoogstraeten. Middleb. 1642. 4. Rotterd. 1678. 4. — Wilh. Goers Anweisung

zur

zur Mahlerkunst, verdeutscht durch Phil. von Zesen, Hamb. 1669. 8. durch Joh. Langen, ebend. 1678. 8. Unter dem Titel: Anweisung zur Mahlerkunst, und dem rechten Gebrauch der Wasserfarben, Leipz. 1744. 8. (ohne Benennung des Verfassers.) In der Bibl. de Peint. des Hrn. v. Murr herrscht über dieses Werkchen der größte Witwarr. Es kommt nicht öfter als viermahl (S. 146. 158. 198. 474) und immer unter verschiedenen Titeln vor. Da ich das Original nicht zu Gesichte bekommen können: so weiß ich nicht, ob hier dem Uebel gänzlich abgeholfen worden ist. Von eben diesem Verf. ist die Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkunde: lesrende niet alleen de Kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Passien en Welstand der Menschenbeelden, tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beeldhouwery, Borduer en Griet-Oeffening toe passen; maar ook hoe sich een Mensch na desselve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torssen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere Gebeerden bevallig en verstandelijk aanstellen zal. Amst. 1682. 8. mit schönen Kupf. (Die elfs Kapitel (Hoofstuk) des Buches handeln: Van de algemeene noodsakelijkheid der Menschkunde tot de Teyken en Schilderkonst; van de Schoonheyd der Menschbeelden, en waarin die bestaat; van de Proportionele of Maatsedige Ledenstemming der Menschbeelden; van het Maaxel en Dienst der Menschelyke Ledematen; van de Troniekunde, Krooft, en verscheyde Sweming der Menschen Aangesigten; van de Teykenkundige Tronie schouwing volgens de Natuurlijke en toevallige stand, by ons Tronie Perspective genoemd; van de Proportionele Tronie-stellingh, volgens de Natuurlijke en toevallige Stand van Beschouwing; van de Stelling der Beelden volgens de Natuurlijke en toevallige stand der Beweging in allerhande Doening; van de Actien en werkelijke beshgheden der Beelden; van de inwendige Leest of Schets des Menschenbeelds, namelijk, het Maaxel en Koppeling der Beenen; van de Muskelen haerplats en bediening in beweging der Menschenlede maten.) — Der Leermeester der Schilderkonst, eertyds in Rym gestelt door Karel v. Mander, weder aan't licht gegeeven en ontrym'd door Wibrandus de Geest, Schilder, Leyden 1702. 1712. 8. — Grosses Mahlerbuch, worin die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Raisonnements über Gemählde erläutert, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmten Mahler im Kupferstiche deutlich dargestellt wird von Ger. de Lairesse. Nürnb. 1728. 1784. 4. 2 Bd. mit Kupf. Englisch, Lond. 1738 und 1784. 4. Französisch, Par. 1787. 4. 2 Bde. (Da ich das Original nicht kenne, und nie selbst nicht in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, und in den verschiedenen dazu erschienenen Zusätzen, und auch hier nicht einmahl in der Uebersetzung Augenführt gefunden: so bin ich genöthigt, es nach der deutschen Uebersetzung anzuzeigen. Diese Uebersetzung, in der letzten Auflage, ist aber keinesweges, wie der Titel zu sagen scheint, und in der Vorrede zuversichtlich gesagt wird, und sagen dürfte es wünschte, eine neue Uebersetzung, sondern der 2te und 3te Band hat nichts, als, nach üblichem Gebrauch, ein neues Titelblatt erhalten. Das Werk ist überhaupt in 3 Bücher abgetheilt, wovon das 1te in 12 Kap. von der Führung des Pinsels; von dem Mahlen der Bildnisse in Lebensgröße; von dem Untermahlen; von dem Ausmahlen; von dem Retouchiren; von der Rundirung; von der Schönheit; von der Bewegung der Glieder; von den eifrigen und gewaltsamen Bewegungen; von der Couleur des Nackenden; von den Farben; von dem lieblichen und schönen Coloriren; das 2te Buch in 21 Kap. Von den zum Ordiniren

dinirn nothwendigen Gedanken; von dem Ordiniren überhaupt; von der Ordinirung der Geschichte; von dem Gebrauch der Kupferstücke, Akademiebilder, und Modelle; von der Wahrscheinlichkeit in der Ordonnanz; von dem Unterschiede der Eigenschaften an alten und jungen Personen so wohl männlichen als weiblichen Geschlechtes; von der Eigenschaft und Erwählung der Bewegungen der Gliedmaßen zur Ausdrückung der Gedanken; von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren der Historien; von einigem Mißverstand in Vorstellung der Geschichte; von der Reichlichkeit und Natürlichkeit bey dem Ordiniren; von Ordinirung der Bilder, welche Sinn-Bedeutungen enthalten; von der Ordnung der Bewegungen, wie sie aus den Affecten nach einander fließen; von dem guten Gebrauch und Mißbrauch der Mahlerkunst; von der besondern Neigung, dieses oder jenes, als Bilder, Landschaften u. s. w. zu erwählen; was durch eine Tafel zu verstehen, und wie vielerley sie seyn; von dem Gebrauch der Fabeln und Verwandlungen des Ovidius; Grundregeln wie kleine Figuren in einem großen Raum, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren sind; von dem Ordiniren der Historie, u. d. m. in einem kurzen Begriff; von der Eintheilung der Geschichte; von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titelplatte; nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien und andrer Oerter, worin man eine Historie in verschiedenen Stücken fortzusetzen gesonnen ist; das 3te Buch, in 5 Kap. Von dem Unterschied zwischen dem Antiken und Modernen; von der Ausbildung des Bürgerlichen oder zierlich Modernen; von der Eigenschaft des Bürgerlichen in zwey Kapiteln; von der Kleidung und den Trachten; das 4te Buch, in 9 Kap. Von den Couleuren und derselben Ordnung; von den Eigenschaften, Arten und Couleuren der Gewänder; von der Couleur der Gewänder und derselben schicklicher Vermischung; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund; von der Harmonie oder Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebst dem Licht gegen Dunkel und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wahrständigkeit in den ungleichen und gegenstreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, und so hinwieder, oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel; von dem Bestäuben der Objecte; das 5te Buch, in 25 Kap. Von dem Licht, und der Betagung oder Beleuchtung; von der Beschaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerschein in dem Wasser; von dem Schlagschatten nach den verschiedenen Lichtern; von dem Widerschein oder den Reflexionen; von dem Sonnenlicht in Ansehung des Schattens; von dem Schlagschatten in dem Sonnenschein; von der Vorbildung des Sonnenlichtes in einem, vom allgemeinen Licht beleuchteten, Stücke; von dem Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht; von dem Unterschiede der Schlagschatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entspringen; von Anbringung verschiedener Lichter in einem Stück; Anmerk. über das Sonnenlicht; von den drey Eigenschaften der Sonne; von der Natur der Sonne in Ansehung der Länder, die man vorbildet; von der Sonnen-Beleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenschaften der Sonne und anderer Lichter in ihren wesentlichen Vorbildungen und den verschiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde und seiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, als Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer; von dem Gebrauch der Perspectiv oder Sehekunst; von dem Unterschied in Coloririung großer und kleiner Stücke; von dem Unterschied der Kraft in dem Groß- und Kleinmahlen, und der Vergrößerungs- und Verkleinerungsgläser; von dem Unterschiede zwischen einer geräumigen Landschaft mit kleiner Staffirung, und dagegen einer mit herhaften Bildern, in Ansehung der Luft, wenn beyde in einem

hellen

hellen Lichte vorgestellt sind; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zueignung der Lichter nach der besondern Art der Historien; das 6te Buch, in 17 Kap. Von der Landschaft; von dem Licht, den Gestalten und der Vereinigung in den Landschaften; von der Staffirung der Landschaften; von dem unbeweglichen Bauwerk, Gebäuen, Tomben, Häusern, Gärten; von dem schönen Coloriren in Landschaften; von dem Schlagen und Modellen der Bäume nach dem Leben; von Stellung der Landschaften, und derer sogenannt Compagnons oder Cameraden genennet; von den Lichtern in einer Landschaft; von den Landsch. in einem kleinen oder kurzen Begriff; von Bemahlung der Gemächer; von der Schilderey ausser dem Hause, als in Sommerhäusern, offenen Gallerien, an Portalen und an andern Plätzen; von verschiedenen Fabeln, welche zur Staffirung und Ordinanz in einer Landschaft gereichen in 3 Kapiteln; von dem Worte mahlerisch; von dem mahlerischen Schönen in der freyen Luft; von dem Garstigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahlerisch geheißen wird; das 7te Buch, in 8 Kap. Von den Abbildungen oder Contrefaiten; von den Mängeln des Angesichts und der andern Gliedmaßen; von dem, was bey der Abbildung, vornehmlich bey Weibspersonen wahrzunehmen ist; von der Ermahlung der Betagungen, Kleidungen oder Gewänder und Gebäude an und bey Contrefaiten, und dem Augpunct; von den Contrefaiten in das Kleine; von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Personen von verschiedenen Ständen; von den sich am besten bey den Contrefaiten schickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; von dem Nachahmen grosser Meister in Mahlung der Portraite, und von dem Nachahmen ihrer Mahlerarbeit insgemein; das 8te Buch, in 14 Kap. Von der Architectur oder Baukunst; von den Höhen der Ornamente, Säulen und ihrer Fußgestelle; von der Eigenschaft und den Beobachtungen an einem Gebäude; von der Ordinanz der coloricten Steine neben und bey einander, und den Tomben, Gesäßen und Termen so bey Bacchanalien gebräuchlich; von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmer-Arbeit; von den Steinen oder verfallenen Gebäuden; von dem Staffiren bey Bemahlung der Säle, Kammern und anderer Gemächer; von den verschiedenen Gattungen von Mahlereyen für verschiedene Gemächer; und in den folgenden Kap. Vorschläge und Beyspiele dazu; das 9 Buch, in 19 Kap. Von den Deckwerken oder Mahlung der Plafonds; von den Schwierigkeiten dabey; von der Verkürzung der Objecte in den Plafonds; von der Gestalt der Bilder in den Deckwerken; Mittel, wie man sein Stück auf der Staffeley eben also sehen möge, als ob dasselbe an der Decke an seinem Ort gestellt wäre; von dem Zeichnen nach dem Leben um es in den Plafonds zu gebrauchen; von der Couleur der in der Luft fliegenden Bilder; allgem. Beobachtungen in Bemahlung der Plafonds; Mittel alle schwere Baumaschinen, Bilder, Bäume u. d. m. in ihrer vollkommenen und natürlichen Verkürzung nach dem Leben zu zeichnen; von der Haltung und Schmelzung der Couleuren in Deckstücken; von den Göttern, und von dem Unterschiede zwischen geistlichen und zwischen heidnischen Vorbildern; von der Vorbildung der Personen der Dreyeinigkeit; von dem Glanz der Engel und der heidnischen Gottheiten; von der Vorbildung der Engel und Genien der Heiden; von den heil. Sinnbildern; von den Penaten, Laren und Cupidonen; von den Gestalten bey Anbetung und Gottesfurcht; von den unterschiedlichen Opfern der Völker, ihren Feyerlichkeiten und Dienstbeobachtungen; von den priesterlichen Gewändern oder Kleidern, wie auch von den geweihten Geschirren, und andern zu den Opfern gehörigen Sachen; das 10te Buch, in 10 Kap. Von der Bildhauerkunst; was die Bildhauerkunst ist, und worin sie besteht; von den Basreliefs; von der Kraft, Eigenschaft und Einrichtung der Basreliefs; von der Kleidung der Statuen und

Basreliefs; von den Bewegungen, welche man die Statuen vorfallen läßt; von Stellung der Bilder auf Piedestalle, Frontispicien, in Nichen und andre Plätze; von dem Bossiren der Modelle; von der Wohlanständigkeit eines steinernen Bildes; von der Verzierung der Frontispicien an Tempeln, Häusern und Schauplätzen; das 11te Buch, in 8 Kap. Von den stilliegenden oder unbeweglichen Dingen; Entw. zu Basreliefs; welche zu Staffirung der unbeweglich oder stille liegenden Sachen dienen; von einigen auf besondre Personen gerichteten Vorbildungen, welche mit still liegenden Sachen ausgeführt werden mögen; von dem Ursprung, der Art und Eigenschaft der Römischen Siegskronen, auch andern Belohnungen mit Ehrenzeichen; von den Ceremonien oder Römischen Triumphe und Siegsgepränge; von der Weise der vier vornehmsten und öffentlichen griechischen Spiele; von den Kriegskleidern und Waffenrüstungen der besondern Völker; von dem Ursprunge der verschiedenen Feldzeichen, auch Wapen und Waffen-Schilder, u. d. m. das 12te Buch, in 6 Kap. Vom Blumenmahlen; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds; von der, dem Blumenmahler nothwendigen Kenntniß der Perspectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; von Ordinirung der Blumen und ihrer Farben in Festonen und Bouqueten in zwey Kap. das 13te Buch, in 9 Kap. Von der Kupferstecherkunst; von der Kupferstecherkunst insgemein; von dem allgemeinen Wohlstande so in einem schönen Kupfer erfordert wird; von dem Unterschied der Kupferstecher und der Eh- oder Radirkunst; von dem Harfiren oder den Schraffirungen; von dem Täpfeln oder Punctiren; von dem Radiren der Basreliefs; von der Kupferstecherkunst, und dem Anlegen der Schraffirung; von der schwarzen Kunst handelt.) — —

In deutscher Sprache: Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein, allen Mahlern, Bildschnitzern, Goldschmiden . . . hoch nützlich zu gebrauchen, durch Hesur. Vogtherrn; Strasb. 1537. 1540. 1543. 4. — Das Kunst- und Lehrbüchlein Sebalden Behams, Malen und Reissen zu lernen, nach rechter Proportion, Mass und Austheilung des Cirkels, angehenden Malern und kunstbaren Werkleuten dienlich, Frankf. 1546. 4. 1552. 1565. 1582. 1605. 4. mit 57 Holzschn. (Ein Theil dieses Buches, welches von Zeichnung der Pferde handelt, war bereits im J. 1528, Nürnb. 4. unter dem Titel: Dieses Büchlein zeiget an, und lernet ein Mass oder Proportion des Ross . . . . erschienen. Schon die Titel lehren, daß es eigentlich zu den Artikeln, Verhältniß, oder Zeichnung gehören würde; da es indessen gewöhnlich unter den eigentlichen Mahlerbüchern angeführt wird: so mag es auch hier seine Stelle unter ihnen einnehmen.) — Jost. Ammons Kunst und Lehrbuch, in welchem Reissen und Mahlen zu lernen, 1tes Buch 1578. 4. 2tes Buch, Frst. 1580. 4. Zusammen, mit dem Titel: Kunstbüchlein, darinn neben Fürbildung vieles Geistlicher und weltlicher hohes und nieder Standes Personen, so dann auch der Türkischen Kayser und derselben Obersten Figuren, auch 7 Planeten, 10 alter Rittmeister und Befehlshaber, Reuterey und Contrafactur der Pferde, allerley Thurnier, Fechten, und dann etliche Heim . . . begriffen . . . Frst. 1599. 4. überh. 298 Bl. (Auch dieses Werk würde eigentlich mehr zu dem Art. Zeichnung, als hieher gehören, steht aber nur hier, weil es, gewöhnlich als ein Werk von der Mahlerey angeführt wird.) — L'Academia Tedesca della Architectura, Scult. e Pittura: oder deutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlereykünste, Nürnb. 1675. 1679. f. 2 Bd. mit Kupf. von J. Sandrart. Lat. mit Veränderungen, Nürnb. 1683. f. mit Kupf. Und was über die Mahlerey einzeln darin zerstreut war, jetzt im 6ten Bd. der n. Ausg. Nürnb. 1773. f. (Christn. Rhodius ist als der lateinische Uebersetzer des Werkes bekannt; nur der 1te Th. desselben beschäftigt sich mit der Theorie der Mahlerey; und der

Verf.

Werk handelt, in 19 Kap. darin, De Invent. et Delineatione; de corp. humi. symmetria et proportione; de vero imaginis decoro ejusque abbreviatione, f. Catagraphis; de affectibus f. perturbationibus animi; de coloribus; de picturis subactu aquario et subactu oleario; nec non in lapide fictis; de distributione et commistione f. unione colorum; de Calligraphia, f. pingendi elegantia; de picturis historicis; de opere albario f. pingendis muris recentibus quod vulgo in Fresco vocant; de Pictur. Topogr. f. Campestr. et subdialibus; de pingendis vestibus et panno, de lumine et conclavi Pictoris, it. de picturis nocturnis; de color. origine, natura et significatione; de Pictura Sinensium, it. de figuris ligno incidendis: nec non de Melano-chalcographia f. figuris nigricantibus in aere effingendis.) — Wilh. Stettlers Bericht von dem rechten Wege zu der Mahlerey, Bern 1679. 12. — Der curiose Mahler, Dresd. 1679. 8. mit Kupf. — M. J. Dauns wohlunterrichteter, kunsterfahrner, galanter, doch aber zugleich ehrlicher Mahler, Copp. 1721. 8. verm. von Carl Bertram, ebend. 1755. 8. — Joseph Widemanns Kunstgründe der Zeichnung und Mahlerey, Wien 1731. 4. — Der wolunterrichtende Maler, welcher curiöse Liebhaber lehret, wie man sich zur Malerey zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Gründe, Firnisse und andre dazu nöthige Sachen verfertigen, die Gemälde geschickt auszieren, vergülden, versilbern, accurat laquiren, und saubere Kupferstiche verfertigen soll; nebst einem Kunstkabinet rarer und geheim gehaltener Erfindungen, aus eigener Erfahrung aufgezeichnet von Joh. Reich. Croecker, Jena 1736. 1743. 1753. 1764. 1778. 8. (Ob dieses höchst mittelmäßige Büchlein nicht schon zuerst früher, als hier angezeigt, erschienen ist, weiß ich nicht. In der letzten Auflage sind, der Vorrede zu Folge, allerhand Veränderungen vorgenommen worden; es besteht eigentlich aus zwey Abtheilungen, wovon nur die erste, und auch diese nur zum Theil, die Mahlerey betrift, und, in 39 Kap. von der Mahlerey und deren Hochachtung; von dem Nutzen des Zeichnens; von den Wissenschaften, deren Erkenntniß zur geschickten Mahlerey erfordert wird; von Farben; vom Frescomahlen; vom Mahlen aus freyer Hand; von Abtheilung und Maß des menschlichen Leibes; vom Landschaftmahlen; vom Gebrauch der Farben in einem Gemählde oder Schilderey; von Stellung der Glieder und deren Verkürzung in einem Bilde; vom Historienmahlen; von allerley Kleidern; ein Gemählde leicht nachzuzeichnen; von der Beschaffenheit des Zimmers, so zum Mahlen erfordert wird; von der Erfindung der Oelfarben; von den nothwendigsten Stücken, so bey den Oelfarben seyn müssen; von dem Farbenstein, und den dazu gehörigen Läufern und Farbensteinen; von den Pinseln und deren unterschiedlichen Art; vom Waschfasse, worin die Pinsel reine gemacht werden; von Paletten; von allerley Geschirren darin man so wohl die Oel-, als auch die Wasserfarben behalten und aufheben soll; von der Staffeley, wie auf solcher gemahlt und wie die Bilder darauf befestigt werden; von den trocknen Oelen und Firnissen, womit die Farben angemacht werden sollen, desgleichen wie das Leinöl zu läutern; von allerley Gründen auf Papier, Tuch, Holz, Stein und Metallen; von den Farben, welche zu den Oelfarben tauglich sind; von weißen Farben; von gelben Farben; von rothen, grünen, blauen, braunen, schwarzen Farben; von Goldgründen, sowohl zu Matt- als Glanzgold; Holz und Bildschnitzerarbeit schön weiß zu mahlen und zu poliren; Holzwerk auf mancherley Art mit Oelfarben und Adern zu mahlen; allerley Manieren, die Schattir- und Erhöhungen zu lernen, ingleichen, wie man mit Röthelstein, Sinesischer Dinte, blauem Indig und andern Farben tuschiren soll; von Reiß- und Zeichenkohlen; alte Oelfarbenbilder reine zu machen; ein Kupferstücke zu mahlen, daß es sich darstellt, als ein mit Oelfarben gemahltes Bild.

Die

Die 2te Abtheilung enthält das so genannte Kunstcabinet, und handelt von Arbeiten aus Wachs, Flockseide, Gips u. d. m. so gar von Dinte und Siegellack und Licht machen; indessen wird auch hier in 2 Kap. (im 30ten und 31ten) gelehrt, wie man ein Kupferstück auf ein Glas bringen, und solches schön mahlen kann, und wie allerhand Schrift, Blumen und Gemählde auf Glas zu mahlen sind.) — Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst, in dem Abrisse von dem neuesten Zustande der Gelehrsamkeit, Gött. 1740. 8. St. 1. — Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, Dresden 1754 und 1756. 4. Sendschreiben über die Gedanken . . . ebend. 1755. 4. Erläuterung der Gedanken . . . ebend. 1756. 4. von Joh. Winkelmann; Franz. Par. 1765. 4. Engl. Lond. 1766. 8. Von der Grazie in den Werken der Kunst, im 5ten Bd. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 13 u. f. von Ebend. (Wegen seiner übrigen Werke s. die Art. Antik, Geschmack, und die Folge.) — Anweisung zu der Mahlerkunst, worin nebst deren Fürtreflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was wir zum gründlichen Verstand der Mahlerkunst wissen, und wie er sich durch Uebung darin perfectioniren soll; nebst einem gründlichen Unterricht von der Reiß- und Zeichen-, wie auch Illuminirkunst, oder dem rechten Gebrauch der Wasserfarben . . . Leipz. 1756. 8. (Ohngeachtet dieses Werk nichts, als ein neuer Abdruck der Uebersetzung von dem vorher angeführten Werke des W. Goeree seyn soll (s. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 8. S. 84. Anm. x) und auch auf dem Titel selbst eine neue Auflage heißt: so wird es doch nicht für Uebersetzung ausgegeben; und sein Innhalt mag also hier seinen Platz finden. Es besteht eigentlich, wie schon der Titel besagt, aus drey verschiedenen Schriften, wovon die erste, in 7 Abtheil. eine Anweisung zu der Praktik, oder Handlung der allgemeinen Schilder- oder Mahlerkunst enthält, aber nicht so wohl von der Kunst, als dem, was der Mahler wissen soll, und von den Vorzügen und dem Nutzen der Mahlerey handelt. Die zweyte S. 138 u. f. enthält die Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunst, und wird bey dem Art. Zeichnung näher angezeigt werden; die dritte, S. 265 u. f. die Illuminir-, oder Erleuchtereykunst, oder den rechten Gebrauch der Wasserfarben, darinnen derselbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch, so wohl zu der Mahlerey, als Illuminirung und Erleuchterey kürzlich gezeigt wird;" und handelt zuerst, in 14 Abth. von den Farben und Geräthschaften, die man im Illuminiren oder Erleuchtern gebraucht; von dem Bley und Muschelweiß, dessen Vermischung und Gebrauch; von der blauen Farbe, deren Arten, Mischung, u. s. w. von Zubereitung, Mischung und Gebrauch der gelben Farben; von Zubereitung, Mischung, u. s. w. der grünen Farben; von Zubereitung u. s. w. der braunen Farben; von Zubereit. der schwarzen Farben; von der Ansuchtung und Einweichung der Wasserfarben; wie man den Wasserfarben helfen soll, wenn sie nicht wohl fliessen oder auf dem Papier hasten wollen; wie man seine Farben zum Gebrauch rein halten soll; wie man das Papier, oder die Kupferstücke, darauf man mahlen, oder illuminiren und erleuchtern will, leimen oder planiren und feste machen soll; von etlichen allgemeinen Dingen, welche in dem Ansieden und Wasserfarben zu wissen und zu beobachten nöthig sind; von den Farben und den Ortern, welche man in einem Kunststücke, das man illuminiren will, erst soll anlegen. Hierauf folgt, in 17 Abtheil. S. 307. die Illuminir- oder Anfärbekunst, nähmlich, von der Uebung und dem Gebrauch der Wasserfarben; wie man allerhand Lüfte, nach Beschaffenheit des Gewitters anlegen, behandeln und färben soll; von den Gründen und unterschiedlichen Mauern der Gemächer und Kammern; wie man allerhand nackte Bilder mit Wasserfarben anstreichen und mahlen soll; wie man allerhand Haare der Männer, Frauen und Kinder anstrei-

chen und färben soll; wie man allerhand Bäume, Stiehle, Aeste, Schiffe, Bauerhäuser und ander Holzwerk anfärben soll; von der Anfärbung der Städte, Schlösser und verfallenen Gebäude, es sey auf dem Vorgrund, oder von fern im Verschießen; wie man allerhand Klippen, Stein, Felsen, u. d. m. mit Farben anstreichen soll; wie man allerhand Landschaften, Berge, Bäume, Felder u. d. m. anfärben soll; wie man den fürnehmsten vierfüßigen Thieren ihre gehörige Farbe geben soll; wie man allerhand kriechende und giftige Thiere anfärben soll; wie man den fürnehmsten Vögeln und Federvieh die eigentliche Farbe geben soll; wie man allerhand Wasser und Fische eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Baumfrüchte eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Erdfrüchten die Farbe anlegen soll; wie man die fürnehmsten Blumen des Feldes eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Gold, Silber, Kupfer, Zinn- und Eisenwerk anlegen und färben soll.) — Betrachtungen über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. 2 Th. von Christn. Lud. von Hagedorn. Franz. von Mich. Huber, Leipz. 1775. 8. Verschiedene derselben waren vorher in den 6-9ten Band der Bibl. der schönen Wissenschaften eingerückt worden. Ihr Innhalt ist hoffentlich zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihn anzuführen.) — In Joh. Sam. Hallens Werkstäte der Künste, Brandenb. 1765. 4. u. f. handelt der 9te Abschnitt des ersten Theiles von der Mahlerkunst. — Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie . . . von Gotth. Ephr. Lessing, 1ter Th. Berl. 1766. 8. Mit einigen Zusätzen, 1788. 8. Engl. 1767. 8. Zu vergl. mit dem 1ten der kritischen Wälder, (Riga) 1769. 8. — Theoretische Abhandlungen über die Mahlerey und Zeichnung, darinnen die Grundsätze zur Bildung eines guten Geschmackes in dieser Kunst vorgetragen werden, Frankfurt und Leipzig 1769. 8. (Hr. Meusel schreibt in s. gel. Deutschland, Lemgo 1772. dieses Werk dem Mahler, Carl Schneider, und in dem Nachtrage, Lemgo 1774. 8. dem Hrn. J. G. H. v. Wichmannshausen ein ähnliches Werk zu; welcher der Verf. ist, weiß ich nicht; wahrscheinlicher Weise ist er aber ein Schweizer; denn in der Einleitung gedenkt er des Bildhauer Hurdters, als seines Landsmanns; aber, was er von ihm sagt, daß er nähmlich ein Mahler und der einzige Originalkopf seines Vaterlandes gewesen, giebt einen geringen Begriff von seinen Kunstkenntnissen. Er handelt, zuerst, in 12 kurzen Abschnitten, von der Mahlerey, als von histor.; Gemählden, der Mythol. Allegorie, satyr. Gemählden, u. s. w. von karakteristischen oder Portraitmahlereyen; von Landschaft- See und Schlachtstücken; von Frucht- Blumen- und Insectmahlereyen; von verjüngter oder Miniaturmahlerey; von der Zusammensetzung; von dem Ausdruck der Leidenschaften; vom Erhabenen; von dem Lieblichen oder Kostume; von den Gratien; von den besten Meistern aller obbenannten Gattungen von Mahlereyen; von Kunstwörtern; und hierauf in 14 Abschn. von der Zeichnung, als, was die Zeichnung sey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathsam sey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung besteht; vom Zusammensetzen im Zeichnen; von den Stuffen und Wachsthum der Zeichnungen; von der Proportion; von der Anatomie; von der Falten-Ordnung; von Kupferstichen; der Schwarzkunst, Holzschn. und Radiren; von der nachahmenden Zeichnung; wie man von Mahlereyen und Zeichnungen urtheilen soll, alles in leeren Worten!) — Körpermons Natur und Kunst in Gemählden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, Leipz. 1770. 8. 2 Th. von Fr. Ehrstph. von Scheyb. (Der Verf. handelt, im 1ten Bde. in einer Einleitung, von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Mahlerkunst, und hierauf, in 21 Kap. von der Begierde zu mahlen; von freundschaftl. Kunst-

richtern der Mahlerey; von verschiedenen Meynungen und Anmerk. über die Mahlerey; vom Wege zur Kunst zu gelangen; von der Neigung zu einer Art zu mahlen; vom Urtheil des Publikums, der Schmeichler und seichten Bewunderer; von Betrachtung grosser Meisterstücke; von ungeschickten und unwissenden Kennern und Kunstrichtern; von den Vortheilen des Pinsels; von der Richtigkeit des Umrisses, und von dem Verhältniß des menschlichen Körpers; von der Zusammenfügung verschiedener Theile in ein zierliches Ganzes; von der Eigenliebe eines Mahlers, und von seinen durch Lobeserhebungen vermehrten Fehlern; vom besondern Geschmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen; vom Gratiosen oder Anmuth; vom Naiven und Reizenden des Pinsels; von Vermeidung des übertriebenen Eigensinns; von dem reizvollen Colorit Titians; von dem zierlichen Umrisse der antiken Bildhauerkunst; vom guten Geschmack in der Kleidung und den Falten; von dem Ausdruck der natürlichen Schönheit und derselben getreuen Nachahmung; von den Gemüthsregungen oder Leidenschaften; von den Wirkungen, so die Gemüthsregungen im Angesicht verursachen. Hierauf folgen zwey Abhandl. von der Art und Weise die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen, und vom Gebrauch der Farben; und ein Versuch, was für Eigenschaften zur Mahlerkunst erforderlich sind. Der 2te Bd. enthält, zuerst, eine Abhandl. von der Bildhauerkunst und einigen Werken derselben; und hierauf folgen, S. 151. Kurze Wiederhohlung einiger Kunstregeln für junge Mahler; Elosium über die Nachahmungskunst, oder die so genannte Portraitmahlerey; die Perspectivkunst in der Mahlerey; vom Kupferstechen; von der schwarzen Kunst, von einigen Mahlern, Bildh. und ihren Werken; Beschr. versch. Gemählde; Nachr. von mosaischen Gemählden; von der Architectur; von der Verz. à la Grecque. Ein Anhang, S. 460 enthält ein Schreiben über die so genannten grotesken Mahlereyen, eine Abhandl. von Mauergemählden oder Fresco; den Kenner der Kunst im Traum; und ein paar Aufsätze vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künste; und vom Verdienste der alten italienischen und deutschen Mahler.) — Von eben diesem Verfasser ist: Oresteia von drey Künsten der Zeichnung, mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen, auch in Edelsteine zu graben . . . . Wien 1774. 8. 2 Th. (Beyde Theile enthalten 73 Abschnitte folgenden Innhaltes: Ueber Ursprung und Bedeutung des Wortes Akademia; Alterth. der drey Künste; Ideen, woher und was sie sey; die Schönheit; Pouſſin von der Mahlerkunst und von der Schönheit; Uebung im Nachmahlen; Beurtheilung der Kunst; die heutige Mahlerey; Hülfsmittel zum Mahlen, Bücher, Gedichte u. d. m.; Ged. über die Kunst von H. Wille; das Gleichgewicht der Mahler od. die nichtswürdige Wage des de Piles; der güte Freund und Rathgeber des Mahlers; die Auferstehung der Kunst zu Zeiten des Giotto; die Wolgereimtheit (Eurythmia), die Symmetria od. Gleichförmigkeit; die Allegoria; der Ausdruck der Affecten, Tugenden und Leidenschaften; die Falten in Kleidungen; das Colorit; das Costume; Landschaftmahlerey; der mahlerische Raub; die Erfindung; Unterh. der Figuren; Zeitvertr. und Kurzweile der Mahler; der glückliche Stand der Mahler; der Werth und Unwerth der alten Griechen und Römer; Neid, Eifersucht, Mißgunst unter den Künstlern; Verachtung der so genannten antiken Arbeiten; Nichtswürdige Schule der Zeichnung; Beyträge zur Gesch. der ältesten gr. Mahler; Portraitmahlerey; geistliche Kunstrichter; die Zurückkunft der Mahler und Künstler aus Griechenl. in Italien; das jüngste Gericht von Mich. Angelo; Beobacht. üb. alte gr. röm. und heutige Mahler; Raph. und Mich. Angelo (2r Th.) Von dem in Deutschland neuen Worte, Nüance; Gedanken des Mahl. C. A. du Fresnoy über die vornehmsten Mahler aus dem letzten Jahrhun-

hundert; Ant. R. Mengs; Raph. Schüler im Vatican; Titian; verschiedene Briefe von Aretin an die Mahler seiner Zeit; Gemählde von Landesgegenden; Kupferstecher; Lebensart der alten Künstler; Rabdographia, od. die Kunst geschwind zu mahlen; Camera optica; Ein gemahltes Schlafz. zu Caprarola; Rom und Paris in Ansehung der drey Künste der Zeichnung; Sammi. von Kunstsachen; die Architectur; Verzierung der Architectur; Verz. in den übrigen Künsten der Zeichnung; Groteske Verzierungen; das Publ. nützt dem Künstler; Kömemon und Orestrio; Orestrio an Kömemon; die Schule der Zeichnung; Triumph der Ignoranz; Schr. an Orestrio; Anmerkungen; die Kunst, Portr. in Edelstein zu graben; Art und Weise in Diamanten zu graben; Abdrücke von Gyps, Glas und Schwefel zu machen.) — Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey von Ant. Tischbein, Hamb. 1771. 8. (Das Werk ist in zwey Theile abgetheilt, wovon der erste, im 1ten Buche von den Gründen der Mahlerey, als von der Nachahmung, dem Geschmack und der Schönheit; im 2ten von den Hülfsgründen der Mahlerey, als Geometrie, Optic, Perspectiv, Baukunst, Anatomie, Proportion und Ponderation; im 3ten von der Gelehrsamkeit und Wissenschaft des Mahlers, als vom Costume, von der Bekleidung; von den Leidenschaften, von der Wissensch. der Sinnbilder, und vom Antiquen und Modernen; im 4ten von den Gegenständen der Mahlerey, als historischen, mythologischen, allegorischen und physikalischen; im 5ten von der Handlung des Mahlers, als vom Anfang in der Zeichnung, von der Invention, Composition, Zeichnung des Nackenden und der Staffirung; im 6ten von der Bemahlung unterschiedlicher Objecte, als der Häuser, Theater und der Staffeleygemählde: und der zweyte, im 1ten Buche von der unterschiedlichen Vorstellung der Objecte durch die Geschichte, Fabel, Portrait, Landsch. Gesellschaften, Thiere, Blumen und Früchte, Gebäude und Verzierungen; im 2ten von der verschiedenen Art zu mahlen, als Großmahlen, Kleinmahlen, in Oelfarben, Wasserfarben, von Fresco, Miniatur und Pastel; im 3ten von mahlerischen Schönen, als vom Schönen überhaupt, vom Schönen in freyer Luft, vom Schönen in verschlossenen Orten, von der Ordonnanz dunkler Objecte gegen helle Gründe, von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, vom Ordiniren ungleicher Objecte, von den Gründen; im 4ten von Licht und Schatten, als der Bedeutung überhaupt, vom Sonnen- und gemeinen Licht, vom natürlichen Schatten, von Schlagschatten, vom Mondenlicht, vom Fackel- oder andern Licht, von der Reflexion; im 5ten von den Farben, als von den Farben nach der Optik, von der Harmonie und Haltung der Farben, von der Ordnung derselben gegen einander, von den Localfarben, von Licht und Schattenfarben, von Mezzotinten, vom Unterschied des Colorit im Groß und Kleinmahlen; im 6ten von der Bemahlung, als von Führung des Pinsels, vom Untermahlen, vom Ausmahlen, vom Retouchiren handelt. Uebrigens will der Verf. s. Schrift nur für seine Schüler geschrieben haben.) — Unterschied der freyen und mechanischen Malerey practisch erklärt, von E. L. D. Huch, Halle 1773. 8. (Die erste unterscheidet, dem Verf. zu Folge, sich von der letztern, durch den Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften, durch das Genie und Begeisterung, durch die Erhebung über alle Grenzen, und durch die Erhebung zu einer Wissenschaft. Uebrigens ist die Schrift eine Anwendung der allgemeinen Vernunft- und Redekunst auf die Mahlerey, und daher ein wenig pedantisch ausgefallen.) — Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger; nebst der Terminologie in diesen beyden Künsten, einem Verz. der berühmten Mahler, der verschiedenen Schulen, der jetzigen Akademien der Mahler, Bildhauer und Baumeister in Europa in alphabethischer Ordnung, und der einem Künstler nöthigen Bücher, von Chstn. Lud. Reinhold, Gött. 1773. 8.

mit

mit 45 Kpfrn. (Das Werk besteht aus 356 §§. deren Innhalt hier nur unnöthigen Raum wegnehmen würde, da sie alltägliche Sachen, schlecht gesagt, enthalten.) — Von eben diesem Verfasser sind: System der zeichnenden Künste, nebst einer Anleit. zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegor. Attributen, nach der Sulzerschen Theorie, für angehende Mahler u. s. w. auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, mit 40 Kpfrn. Münster 1784. 8. (Das Werk ist in 29 Abschn. abgetheilt, und diese handeln: von der Zeichnung; von den geometr. Anfangsgründen; von der Anwend. der geometr. Anfangsgründe; Anwendung der Flächen; was das Studium der Zeichenkunst enthält; von den Studien überhaupt; von den Nebenstudien zu histor. Stücken; von den Hauptstudien zu den histor. Stücken; Studien zu architect. Rissen; Studium zu Menschen; von dem Ausdruck der Leidenschaften; die Kunst zu schattiren; Uebergänge vom Licht zum Schatten; Arten des Lichtes und Schattens; Mittel zum Zeichnen und Schattiren; Beschäftigungen mit der Schattierkunst; vom Kopiren, von der Nachahmung; von der Bekleidung; von der Zeichnung nach Runden; von der Zeichnung nach dem Leben; von den, einem Zeichenmeister nothwendigen, mechanischen Kenntnissen; von der Ausführung gezeichneter Stücke; von Licht und Schatten überhaupt; von der Perspectiv; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; vom Nutzen der Zeichenkunst; vom Skizziren, u. d. m. von der Allegorie u. d. m.) — Als eine Fortsetzung dieses Buches erschien, von eben diesem Verf. die Zeichen- und Mahlerschule oder systemat. Anleit. zu den Zeichen- Mahler- Kupferstecher- Bildhauer- und andern verwandten Künsten . . . mit 45 Kpfrn. Münster 1786. 8. (Das Werk enthält 29 Abschn. als von der Mahlerey überhaupt; von der Farbengebung; von der Ausübung der Mahlerey; vom Kolorit; vom Kassiren und Pickiren; von der Haltung; von den verschiedenen Arten der Mahlerey; von den Manieren im Mahlen; von den Geschlechtern der Gemählde; von der Anordnung; vom Ton; vom Geschmack; vom Guten, Schönen und Reitzenden; die Charakteristik; vom Schicklichen und Ueblichen; von den Einheiten; vom Pathos und Ethos; von dem mahlerischen Erfinden; von den Sinnbildern; Terminologie der bildenden Künste (die, zum Theil, schon in der ersten Schrift des Verf. sich findet.) Anatomie der bildenden Künste; von den Verhältnissen des menschlichen Leibes; die Aezkunst; die Kupferstecherkunst; die Schwarzkunst; die gekörnte Kreidemanier; in Aqua tinta zu arbeiten; die Kupferdruckerkunst; das Formschneiden.) — Was diesen beyden Werken noch zu einem vollständigen System der Kunst fehlte, wollte der Verf. in der „Akademie der bildenden schönen Künste, nebst einer vollständigen Mythologie oder Beschreibung der Muster der Alten . . . mit 14 Kpfrn. Münster 1788. 8." liefern. (Das Werk enthält vierzehn Abschnitte, als von den Verhältnissen, Eigenschaften der Schönheit an alten Werken der Bildhauerkunst; Mythologie für die zeichnenden schönen Künste; Geschichte der Mahlerey; Geschichte der Kupferstecherkunst; von der Steinschneide- und Steinetzkunst; Geschichte der Kunst in Stein zu schneiden; die Bildhauerkunst; Gesch. der Bildhauerkunst; von den Schulen; von den Akademien; Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette; Verz. der ältesten und neuern Künstler; Bibl. der zeichnenden schönen Künste. Schon dieser Innhalt lehrt, daß der Verf. in diesem Werke mancherley aus seinem ganz ersten wieder aufgewärmt hat. Und manches ist wieder, wie z. B. der Abschnitt von Akademien, und der von der Bibl. der schönen Künste, so wie der von den Gallerien, buchstäblich, aus der, in der Folge vorkommenden Akademie der bildenden Künste von Prange abgeschrieben. Andre Abschnitte sind äußerst leer und zugleich voller Fehler; z. B. in dem Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette ist die bekannte Gallerie

von Luxenburg unter die eigentlichen Gemählde-Sammlungen gesetzt, zu Wien eine Sammlung des Prinzen Eugen, die schon, vor einem halben Jahrhunderte verkauft worden ist, und dafür die, von mehrern solchen, noch existirenden Sammlungen gedruckten Verzeichnisse, nicht angeführt.) — Noch hat eben dieser Verf. einen „Plan über die Zeichenkunst und Malerey, Osnabr. 1773. 8.“ drucken lassen, der nichts, als Ueberschriften von Kapiteln enthält. — C. L. Junker Grundsätze der Mahlerey, Zür. 1775. 8. (Die Ueberschriften darin sind: Geschichte; Portrait; Gesellschaftsstücke; Landschaft; Schlachtstücke; Blumenstücke; Zusammensetzung; Costume; Pathos; vom Erhabenen; Schönheit und Grazie; Draperie; Wahrheit; Grenzen und Vereinigungspunct zwischen Poesie und Mahlerey; Werth und Einfluß; Antike; Genie; Artist; vom Urtheil; Erfindungen; Geschichte der Kunst; Mahlerschulen. Alles sehr flüchtig hingeschrieben, und größtentheils aus andern Büchern geschöpft.) — Christn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste . . . Halle 1778. 8. 2 Bde. (Der 1te Band besteht aus zwey Theilen, wovon der erste, nach einer allgemeinen Einleitung, in 17 Abschnitten, theoretische Abhandl. von den bildenden Künsten enthält und von der Geometrie in der Zeichnungskunst, die erste Stuffe der Zeichnungskunst (in 9 Kap.) vom Licht und Schatten (in 3 Kap.) von der Draperie; von dem Ausdruck (in 3 Kap.) von der Erfindung und Anordnung; von der Perspectivkunst; von der Anatomie; von der zweyten Stuffe der Zeichenkunst; von dem Copiren; von der Farbengebung; von der Portraitmahlerey; von der Landschaftmahlerey; von den übrigen Gegenständen der Mahlerey; von der Beurtheilung eines Gemähldes; von der Bildhauerkunst, und von der Baukunst, handelt. Der zweyte Theil begreift die praktischen Abhandl. der bildenden Künste, und besteht aus 14 Abschn. als vom Tuschen und Illuminiren; von der Miniaturmahlerey; von den übrigen Arten der Wassermahlereyen; practische Handgr. bey mathemat. Rissen; von der Pastellmahlerey; von der Oelmahlerey; vom Freskomahlen; von der mosaischen Arbeit; von der Email- und Porzellanmahlerey; von der Glasmahlerey; von der Wachsmahlerey; von dem Kupferstechen; von der Bildhauerkunst; von der Steinschneiderkunst. Der 2te Band, als der dritte Theil des Werkes; enthält in 13 Abschn. die Geschichte der Kunst zuerst im Allgemeinen, und dann der einzeln schönen Künste, ein Verz. von den Akademien, von den berühmtesten Gallerien; (wo auch die Luxenburger Gallerie als ein Cabinet angeführt ist) von der Einrichtung der Kunstkabinette; von den berühmtesten Künstlern, von Schriften über die bildenden Künste, und von Kupferstechern und Formschneidern.) — Von eben diesem Verf. ist noch die Schule der Malerey, Halle 1782. 8. — (Nach einer kurzen Einleitung, und einer Erklär. der vornehmsten Kunstwörter in der Mahlerey, wird, in dem 1ten Abschn. von der Geschichte der Mahlerey und den bekannten Schulen, im 2ten von den verschiedenen Arten der Mahlerey, und im 3ten von den Farben und ihrer Anwendung gehandelt.) — Vorlesungen über die zeichnenden Künste, für die Zöglinge der Kunstakademien, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (Der Vorlesungen sind eilfe, als: Ueber die zeichnenden Künste und deren Verbindung mit den sch. Wissenschaften; über den guten Geschmack, Nachahm. der schönen Natur, und Studium der Antike; von dem Einflusse der Künste auf die Wissensch. Handl. Manufacturen und Handwerke; eine kurze Gesch. der Kunst; über die Bildung des künftigen Künstlers; über die Zeichnung; Vorschlag zu einer kleinen Bibl. für Künstler; über die Mythologie; über das Ideale; über die Erfind. und die Allegorie; über den Ausdruck. Ein zweyter Band ist nicht erschienen; und in dem ersten sucht man bestimmte, durchgedachte Dinge vergeblich.) — Theoret. und pract. Anweisung zur Zeichen- und Mahlerkunst

kunst . . . für Anfänger dieser Wissenschaften . . von C. D. H. mit K. Altona 1788. 8. (Das Werk enthält 16 Abschn. als von der Zeichenkunst überhaupt, von den ersten Anfangsgr. der Zeichenkunst; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunst; über das Zeichnen nach dem Leben; von der Kleidung, Manier der Falten, u. s. w. Art und Weise den Gliedermann mit Vortheil zu gebrauchen; von der Mahlerkunst; von der Proportion der Glieder; von der Anatomie; von dem Gewichte und der Bewegung; vom Schatten und Licht; vom Wiederschein; von der Perspectiv; einige Anm. über verschiedene Gegenstände der Mahlerey; vom Historien Mahlen; über die verschiedenen praktischen Theile der Mahlerey, als Illuminiren, Miniaturmahlerey, u. d. m. Der Verf. will den Laireße und da Vinci bey seiner Arbeit zum Grunde gelegt haben.) — Bibliothek für Mahler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher, Bildhauer . . . in Briefen von C. Lang, Erl. 1789. (Auszüge aus Webbs, Mengs, Hagedorns, Junkers und a. Schriften mehr.) — Als Fortsetzung des Werkes, von eben demselben Verf. Briefe für Maler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher und Bildhauer.... Frst. 1791-1792. 8. 2 Th. (Ausz. aus Büschings Gesch. der zeichnenden Künste, aus Hagedorn, de Piles Einleitung, Ardinghello, Jos. Reynolds Reden, der theoret. Abhandl. v. d. Mahlerey, Reinholds Stud. der Zeichenkunst und den Crit. Bemerkungen über die Fehler der Mahler.) — Magazin für bildende Künste, München 1791. 8. (Enthält Sonnenfels Rede über die Lectüre, Hemsterhuis Schrift über die Bildhauerey, Künstlerstolz aus dem Journ. von und für Deutschland, Klopstocks Urtheil über Winkelmanns Ged. von der Nachahmung.) — Mahler-Theorie oder kurzer Leitfaden zur histor. Mahlerey für Anfänger, von Chrstph. Feigl, Wirzb. 1792. 8. (Das Werk ist in 2 kurze Abschn. eingetheilt, wovon der erste von der Mahlerey überhaupt, als Zeichnen, Anatom. Kenntniß des Menschen, Perspektiv und Architectur, Gewänder, Composition, Gruppirung, Kontrast und Skizziren, der zweyte vom Colorit oder Mischung der Farben, als Mischung der Farben, Mezzo tinto, Harmonie, Ruhe des Auges, oder Verbindung des Schattens und Lichtes, Luftperspectiv, Untermahlen und Uebermahlen, Retouchiren, und Führung des Pinsels handelt.) — — S. übrigens die verschiedenen, von einzeln Gattungen, der Mahlerey handelnden Artikel, als Encaustisch, Glasmahlerey, Miniatur, Pastell, Schmelzmahlerey, u. d. m. so wie die Art. Ausdruck, Erfindung, Farben, und d. m. — —

Vermischte Schriften über die Mahlerey, in lateinischer Sprache: De erroribus Pictor. Dissert. Mart. Frisii, Hafn. 1703. 4. — De Pictura, Dissert. jurid. Pet. Müller, Ien. 1712. 4. — De Pictura honesta ac utili, Progr. Auct. Brunquell, Ien. 1733. 4. — De Pictura famosa, Dissert. C. F. Voit a Berg, Ebend. 1703. 4. — De eo quod justum est circa picturam, Dissertat. Fichtneri, Altorf. 4. — Super Privilegiis Pictor. Lib. sing. G. Theoph. Boerneri, Lipf. 1751. 8. — De probatione per picturas in sacris, Dissert. Franc. Ant. Durr, Mogunt. 1779. 4. — De Pictura contumeliosa, Diss. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — — In italienischer Sprache: In den Lezioni di M. Ben. Varchi, Fir. 1549. und 1590. 4. handelt die zweyte, qual sia più nobili la Pittura e la Scultura. — Tratt. della nobiltà della Pitt. composto ad instanza della Ven. Comp. di S. Luca, e della nob. Acad. de' Pittori di Roma, da Rom. Alberti... R. 1585. 4. Pav. 1604. 4. — Gli Onori della Pittura, e della Scult. Disc. di Gianp. Bellori, Luc. 1677. 4. — I Pregi della Pittura, di Dom. Palletta, R. 1688. 8. — La Pittura in giudizio, ovv. il Bene delle oneste Pitture, ed il Male delle oscene, di C. Gregor. Rosignoli, Ven. 1696.

12. Bol. 1697. 12. — Le tre belle Arti in lega con l'armi per difesa della religione, Oraz. di Vinc. Lucchesini . . R. 1716. 8. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Arch. da Nic. Fontingueri, in dem 2ten Bde. der Prose degli Arcadi, R. 1718. 8. — Oraz. de la Pittura, Scult. ed Archit. giovano per l'acquiste delle scienze, da Vinc. Santini, ebend. im 3ten Bde. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Archit. da Giamb. Alesf. Moreschi, Bol. 1781. 8. — Esame ragionato sopra la nobiltà della Pittura e della Scult. per Nic. Passeri di Faenza . . . Nap. 1783. 8. — — In spanischer Sprache: Discorsos apologeticos en que se defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, por Juan de Butron, Mad. 1626. 4. — Por el Arte de la Pintura, p. D. Juan de Xauregui, Mad. 1633. 4. — Auch soll von Calderon ein Tratado de la nobleza de la Pintura vorhanden seyn, welchen ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — — In französischer Sprache: Eloge de la Peinture, p. Phil. Angele, P. 1642. 12. — In den Variétés litter. Bd. 2, S. 383. findet sich ein Brief, über die, in der Folge vorkommende Raccolta di Lettere, worin das Wesentliche über die Unterschiede und Vorzüge zwischen Mahlerey und Bildhauerey ausgezogen ist. — Ichnographie, ou Disc. sur les quatre Arts d'Archit. Peinture, Sculpt. et Grav. avec des notes histor. cosmogr. chronol. généalog. et Monogrammes, Chiffres, Lettres initial. Logogr. . . . p. Mr. Hebert, Par. 1767. 12. 5 Bde. — — In englischer Sprache: A Parallel between Poetry and Painting, von Dryden, als Vorr. zu s. Uebers. des du Fresnoy, Lond. 1695. 4. — Die zweyte Abhandlung in J. Harris Three Treatises . . Lond. 1744. 1770. 8. Deutsch, Danz. 1756. 8. Besser, Halle 1780. 8. Enthält eine Untersuchung über die Aehnlichkeit, Unterschiede und Vorzüge zwischen Tonkunst, Mahlerey und Dichtkunst. — Etwas über die Mahlerey, aus dem Englischen, im 1ten St. des 3ten Bds. der Monatsschr. der Akademie der Künste zu Berlin. — — In deutscher Sprache: Beantwortung der Frage: Ist die Mahlerey einem Staate nützlich von J. F. C. in den Betrachtungen über verschiedene Gegenstände, Hamb. 1763. 8. S. 156. — Freye Gedanken über die Mahlerey, im 6ten Bde. S. 95 der Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens. — Ermunterung zur Lectüre, an junge Künstler, von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. und im 3ten Th. s. Schriften. — Von den Verdiensten der Mahlerey um die Tugend, eine Abhandlung im 6ten Bd. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften. — Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste, eine Rede von C. L. L. Hirschfeld, Leipzig. 1775. 8. — Ob Mahlerey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch von Herder, im Merkur und in der ersten Samml. zerstreuter Blätter, Gotha 1785. 8. S. 133. — Dichtung und Mahlerey, vergl. im 6ten St. des 2ten Bandes der Monatsschr. der Akademie der Künste zu Berlin. — —

Wörterbücher, welche die Mahlerey, oder die bildenden Künste überhaupt, näher angehen, als: Dictionaire abrégé de Peinture et d'Architecture, où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres, et des architectes célébres, et une Description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, soit antiques, soit modernes, Par. 1746. 8. 2 Bd. (von dem Abt Marsy.) — Dictionaire portatif des beaux arts, par Mr. La Combe, Par. 1752. 1759. 8. 3 Bd. — Dictionaire portatif de peinture, sculpture et gravure . . . avec un traité pratique des differentes manières de peindre, par D. Ant. Jos. Pernetty, Par. 1757. 8. Deutsch, Berl. 1764.

1764. 8. — Dictionaire iconologique, ou Introduction à la connoiſſance des Peintures, Sculpt. Eſt. etc. . . . par Mr. D. P. (Prezel) Ber. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Ebend. deutſch 1759. 8. — Dizzionairo portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, ſcoltura, intaglio etc. colla Vita de' più celebri Profeſſori delle medeſime arte, Ven. 1758. 8. — Kurzes Mahlerlexicon, oder Vorbereitung zur nähern Kenntniß alter und guter Gemählde . . . durch L. v. W. (Winkelmann) Regensb. 1779. 8. Augsb. 1781. 8. — Erklärung der nöthigſten Kunſtwörter in der Mahlerey . . . von F. P. L. Bartſcher, Detmold 1787. 8. — — Ferner, Ueber das Aufputzen der Gemählde, ein Brief von Luigi Crespi, in der Raccolta di Lettere ſulla pittura etc. — — Ueber das Uebertragen eines Gemähldes auf eine andre Leinwand, ein Aufſatz, im 14ten Bd. S. 205. des Hamburgiſchen Magazines. — — Ueber die Erhaltung der Gemählde: Recueil des Memoires et diverſes expériences, faites au ſujet de la conſervation des tableaux avec un diſcours ſur l'incorruptible, par Mr. G. Dagly, Berl. 1706. 8. — —

Zur Kenntniß des Zuſtandes, der Eigenheiten und Geſchichte der Mahlerey in verſchiedenen Zeiten, und bey verſchiedenen Völkern; als über den Urſprung und das Alter derſelben: Traité de l'origine de la peinture, in dem Extraord. des Merc. gal. Avr. 1669. Bd. 6. S. 42–61. — De picturae uſu et origine, Diſſertat. Ios. Nic. Funcii in ſeiner Diſſertat. acad. Lemg. 1746. 8. S. 470–494. — Lettera dell' origine, uſo ed abuſo della pittura, in den Lettere ſcelte del Ab. Piet. Chiari, Ven. 1750. 8. S. 172–179. — De l'ancienneté de la peinture, von Fraguier, in dem 1ten Bd. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im neuen Büchersaal der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 180–234. — Ueber den Urſprung und die Geſch. der Kunſt, von G. W. Studemund, Jena 1767. 8. — Der Mahlerey überhaupt: Hiſtoire des Arts qui ont raport au deſſein, div. en trois livres, où il eſt traité de ſon origine, de ſon progrès, de ſa chute et de ſon retabliſſement . . . p. P. Monier, Par. 1698. 1705. 8. Engliſch, Lond. 1699. 8. (Das erſte Buch enthält 14, das zweyte 13, das dritte 22 Kap. Der Verf. hält ſich vorzüglich bey Italien auf; jedoch gedenkt er auch der Fortſchritte der Kunſt in den Niederlanden und in Frankreich. Den Geiſt der Kunſt, ob er gleich ſelbſt Mahler war, ſcheint er nicht gekannt zu haben) — The perfect Painter, or a Hiſtory on the Origin, Progreſs, and Improvement of Painting, 1730. 12. — Introductio ad Hiſtor. Artis delineatoriae, von Pet. Ciner, in ſ. Diſſertat. litterar. Flor. 1742. 8. S. 333–356. — Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, von D. Ant. Fdr. Büſching, Hamb. 1781. 8. — Della Patria degli Arti del Diſegno del C. I. B. Gher. d'Arco, Crem. 1785. 8. (Der Verf. will den Urſprung der zeichnenden Künſte in Italien finden.) — Auch gehören hieher die Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peinture, la Sculpt. la Grav. l'Archit. etc. et la vie des Artiſtes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les Peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts jusqu'à nos jours . . . . Par. 1776. 8. 3 Bde. — Ferner: Del vero Pittore Luca e del tempo del ſuo fiorire, Lez. di Dom. Manni . . . Flor. 1764. 4. und Dell' Errore che perſiſte di attribuirſi le Pitture al S. Evang. von ebend. Ebend. 1766. 4. — — Der Mahlerey bey den Griechen und Römern: De l'amour des beaux arts et de l'extrême conſideration que les *Grecs* avoient pour ceux qui les cultivoient avec ſuccès, von Caylus, in dem 21ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 174. Quartausgabe; deutſch, in den Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768–1769. 4. 2 Bd. —

Was Plinius (deſſen Ausg. und Ueberſ. bey dem Artikel Antik I. S. 187 angezeigt ſind) von der Mahlerey ſagt, iſt unter dem Titel, Hiſtoire de la peinture ancienne, extraite de l'hiſtoire naturelle de Pline avec le texte latin, corrigé ſur les Mss. de Voſſius et ſur la première edition de Veniſe, et traduite en françois par D. D. (David Durand) avec des remarques, Lond. 1725. f. wozu, als Erläuterungsſchriften, die Memoires des Caylus, ſur quelques paſſages de Pline, qui concernent les arts, ſur le tableau de Cebes et Philoſtrate, ſur le tableau de Venus par Apelle, im 19ten, 29ten und 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. Das Mem. des de la Nauze, ſur la manière, dont Pline a traité de la Peinture, ebend. im 25ten Bd. Quartausg. Vergl. mit einem Aufſ. von Falconet, im 6ten Bd. S. 1 u. f. f. Oeuvr. und der Aufſatz des Hrn. Heyne, Ueber die Künſtlerepochen bey dem Plinius, in deſſen antiquariſchen Aufſätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. gehören. — Der 3te und 4te Th. des Werkes von Lud. Mont Joſieu, Gallus Romae hoſpes . . . . Rom. 1585. 4. in dem 9ten Bande des Gronovſchen Theſaurus, S. 777. bey dem Vitruv des Laet, Amſt. 1649. f. handelt: De pictura et ſculptura antiquor. — De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité, Dial. Par. 1660. 4. — Des Peintr. anc. et de leurs manières, in dem Nouv. Choix des Mercures Bd. 10. — De pictura Veterum, ſcr. Ioa. Fonſeca (l. a. et l.) 4. — Della Pittura antica, da G. B. Bellori, Ven. 1697. 4. — Treatiſe on ancient painting, containing obſervations on the riſe, progreſs, decline of that Art amongſt the Greeks and Romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philoſophy, and the uſe that may be made of it in education: To which are added ſome remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Mich. Angelo, Nic. Pouſſin and other celebrated modern maſters, and the commendable uſe they made of the exquiſite remains of antiquity in painting and ſculpture. The whole illuſtrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, diſcovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from Drawings of Camillo Paderni a Roman by George Turnbull, Lond. 1740. f. — Wegen Winkelmanns Schriften, ſ. den Art. Antik, S. 184. — In der Collection of Etruſc. Gr. and Rom. antiq. . . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f. f. 4 Bd. findet ſich im erſten S. 103. ſo wie im 4ten noch ein Aufſatz über die Mahlerey der Alten. — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary Excellency of anc. Greece in the arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Placenza, „Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblühet haben?“ in dem 1ten Bd. ſeiner Ausg. der Notizie de' Prof. del Diſegno di Fil. Baldinucci, Tor. 1708. 4. — De Pictura (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von Joh. G. Erneſti Archaeologia litteraria, Lipſ. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der Abſchnitt in Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. — Sur la peinture des anc. von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 ſeiner Werke, Lauſanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Anſehn nach, der Geſchmack des Bas-Relief darin geherrſcht habe. — Ueber einige Gemählde der Alten, ein Aufſatz in den Litterariſchen Monaten, März 1777. — Recherches ſur l'origine, l'eſprit et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte,

l'Egypte, Lond. 1785. 4. mit Inbegriff des Supplements 3 Th. und 85 Kupfern. Ueber die Malerey der Alten, Ein Beytrag zur Geſchichte der Kunſt: veranlaßt von B. Rode, verfaßt von A. Riem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf. ſucht den Urſprung der Kunſt bey den Indiern, handelt von der Zeichenkunſt der Mexicaner und andrer Völker, von den Künſten in Aegypten, von der Kunſt in den älteſten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen, von der erſten Art zu zeichnen und der linearischen Mahlerey; von der Monochrommen und Polychrommenmahlerey; von der Enkauſtik, und beſchließt mit einer kurzen Parallele zwiſchen der Kunſt der Alten und Neuen. Die Hauptideen des Verf. ſind, daß nicht die Bildnerey vor der Mahlerey, wie Winkelmann und Caylus wollen, ſondern dieſe vor jener entſtanden ſey, daß die erſten Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und auf eine Unterlage von puniſchem Wachſe gemacht worden.) — Obſervat. on the Art of Painting among the Ancients, von Th. Cooper, im 3ten Bde. der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter 1790. 8. — (S. übrigens, wegen der Mahlerey der Alten, noch den Art. Perſpektiv — und wegen der auf uns gekommenen Mahlereyen der Alten den Art. Antik I. S. 194. b.) —

Ueber die Mahlerey in neuern Zeiten, und vorzüglich in Italien: Delle arti Italiani dopo la declinazione dell' Imperio Romano, handelt Muratori in der 24ten Diſſert. des 1ten Bandes ſeiner Antich. Italiane, Ven. 1751. 4. — Il Ripoſo di Raff. Borghini in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, ebend. 1730. 4. — Le Finezze de' penelli Italiani, ammirate e ſtudiate da Girupeno, ſotto la ſcorta e diſciplina dal genio di Raffaele d'Urbino . . . Par. 1654. 1674. 4. — Il disinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arti più nobili del diſegno . . . da Lud. David. Rom. 1670. 8. 3 Bd. Bol. 1688. 8. (Der erſte über die Florentiniſche und Römiſche, der zweyte über die Venezianiſche, der dritte über die Lombardiſche Schule, und vorzüglich gegen Vaſari gerichtet.) — Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di pittura, Rom. 1681. 4. von Fil. Baldinucci an den March. Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni opuſc. ſopra varie materie di pittura, ſcult. ed arch. . . . da Fil. Baldinucci . . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zuſtand der bildenden Künſte vor dem 13ten Jahrh.) — Il vagante Corriero a' curioſi che ſi dilettano di Pittura, da Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. — Letters from a young Painter abroad (Raffel) to his friends in England, Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Bd. mit Kupf. — Raccolta di Lettere ſulla *Pittura*, ſcultura et architettura, ſcritte da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal ſec. XV al XVII. Rom. 1754-1773. 4. 7 Bd. — Lettere ſopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Band ſeiner Werke, Cremona 1781. 8. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik, S. 195 a. angeführten Reiſebeſchreibungen, zu welchen noch kommen: An Account of Statues, Basreliefs, Draw. and Pictures in Italy . . . with rem. by Mſt. Richardſon, Lond. 1727. 8. Franz. Amſt. 1728. 8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr. Cochin, 1758. 12. 3 Bde. — Die Voyage de Mr. Dupaty — der Roman, Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Bde.) — Italien und Deutſchl. in Rückſ. auf Sitten, Litterat. und Kunſt, von K. P. Moritz und A. Hirt, Berl. 1789 u. f. 8. vier Hefte — u. v. a. m. — und die beſondern Beſchreibungen der Gemählde in einzeln Städten, als in Rom: Dichiarazione ſopra le Pitture di Roma, da Gaſp. Celio, Nap. 1638. 12. — Nuovo Studio di Pittura . . . nelle Chieſe di Roma ed in altri luoghi di eſſa Città, da Fil. Titi, R. 1614. 1708. 1763. 12. — Viaggio ſagro e curioſo

curioſo delle Chieſe più principali di Roma, ove ſi nota il più bello delle Pitture . . . da Piet. Sebaſtiano, R. 1683. 8. — Deſcriz. delle Imagini dipinte da Rafaele da Urbino nelle Camere . . . del Vaticano, colla deſcriz. della favola d'Amore e di Pſiche, dipinta del medeſimo, nella loggia eletta di Chigi . . . comp. da Giov. P. Bellori . . . R. 1695. f. — La Villa Borgheſe, con la deſcriz. delle Statue e Pitture che ivi ſi trovano, da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Deſcript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui ſe voyent à Rome et aux environs, Amſt. 1701. 12. — Deſcript. of the Paintings . . . in Rome, by Mr. Samber, Lond. 1723. 8. — Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . . von Fdr. W. Baſ. v. Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (das beſte Werk dieſer Art.) — — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che ſono nell' inclita Città di Florentia . . . da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Riſtretto delle coſe più notabili in Pittura . . . delle Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1737. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reiſen. — — In Meyland: L'immortalità e gloria del Pennello, ovv. Deſcriz. delle Pitture di Milano, da Santagoſtini, Mil. ſ. a. 12. — Deſcr. della Città di Milano, da Serv. Latuado, Mil. 1737-1738. 8. 6 Bde. — — In Modena: Le Pitture e Sculr. di Modena, da Pagani; Mod. 1770. 8. — — In Neapel: Guida de' Foreſtieri . . . dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida . . . di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie del Bello, del Antico e del Curioſo della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1778. 8. 4 B. mit K. — — In Brescia: Le Pitture di Breſcia, da Averoldo, Breſc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Riflеſſ. ſopra le Pitture di Breſcia, da Franc. Paglia, Breſc. 1713. 4. — Le Pitture e Sculr. di Brescia . . . Breſc. 1760. 8. — — In Bologna: Il Paſſagiere diſingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Aſcoſo, Acad. Gel. (C. C. Malvaſia) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perluſtrata . . . da Ant. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. — Deſcriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell' Origine e Progreſſi della Pittura, Sculr. ed Archit. di Bologna 1736. 4. — — In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo . . . da Paſto, Berg. 1775. 4. — — In Ferrara: Pitture e Sculr. che ſi trovano nelle Chieſe, Luoghi publ. . . . della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che ſi contengono ne' Quadri poſti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Conſiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven. 1587. 8. — Le ricche minere della Pittura Veneziana . . . da Marco Boſchini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Deſcriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Iſole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Baſſaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 1771. 8. — Auch ſind noch von ebend. Pitture a freſco de' principali Maeſtri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappreſentanti Iſtor. ſac. dipinti da' più celeb. Pittori della Scuola Venez. . . . Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — — In Verona: Ricreaz. pittor. o ſia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Bde. — — In Vicenza: I Giojelli pittor. cioè l'Indice delle publ. Pitture della Città di Vic. da Marc. Boſchini, Ven. 1677. 12. — Il Foreſtiero iſtr. delle coſe più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4. mit

mit K. — — In Pesaro: In dem 4ten Bde. S. 1. der Racc. d'Opusc. scient. e filol. des Calagera findet sich eine Istoria delle Pitture in Majolica, fatte in Pesaro. — Catal. delle Pitture nelle Chiese di Pesaro, Pes. 1783. 8. — — In Parma: Guida e esatta Notizia . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — In Padua: Descriz. delle Pitture, Sculr. et Archit. di Padova, da Rosetti, Pad. 1780. 12. — — In Turin: Guida de' Forast. per la Real Città di Torino 1753. 8. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, Florentinische, Lombardische, Römische, Venezianische Schule. — Auch gehören von Kupferstichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, s. Selectae quaedam summor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Istoria pratica dell' Incominciamento e progressi della pittura, o sia Raccolta di cinquante stampe estratti da ugual numero di disegni Originali esistenti nella Real Galeria di Firenze . . . incise da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1792. f. 60 Bl. — —

In den Niederlanden: Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres, comparés avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4 Bd. s. Oeuvr. Amst. 1767. mit besondern Beschreibungen einiger Gemählde des Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des eclaircissemens histor. sur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le composent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pittor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. l. B. Deschamp 1770. 8. Deutsch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amst. 1783. 12. 4 Bde. — — Besondre Beschreibungen von Gemählden in einzeln Städten, als in Amsterdam: Kunst en Historiekundige Brschryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadthuys te Amsterdam, door J. van Dyk, Amst. 1758. 8. — — In Antwerpen: An accurate Description of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the several Churches, Convents etc. in and about Antverp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigens die Art. Brabantische und Flamländische Schule.) — —

In Frankreich: Von dem Ursprunge und Fortgange der Bau-, Bildhauer-, Kupferstecher- und Mahlerkunst wird in dem 4ten Bd. des Diction. pittoresque et histor. . . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their establishement under Louis the XIVth. compared with their present state in England, in which their national importance, and several pursuits are briefly stated and considered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Jos. Reynolds.) — Nachrichten von einzeln Gemählden liefern, ausser den ältern Beschreibungen von Paris: Curiosités de Paris, Versailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hist. de Paris, p. Jos. Martinet, Par. 1779 u. f. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neuesten Gemählden der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, und Französische Schule. — —

In Spanien: El Pincel, cujas Glorias descrivia D. Felix de Lucio Espinosa y Malo, Mad. 1681. 4. — Relacion de la Distribucion de los premios . . . repartidos por la Real de S. Fern. a los Discipulos . . . en la Junta general celebr. en 23 di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de

Real Academia de San Fernando . . . el dia 14 de Julio 1781. 4. von D. Gasp. Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art. Academie, Gallerie, und von den verschiedenen Reisebeschreibungen, die von Puente, und von A. Ponz. —

In England: Ueber den Zustand derselben in den ganz frühern Zeitpunkten finden sich in Wartons hist. of poetry, als Bd. 1. Diss. 2. C. 2. d. Note einige Nachrichten. — Observ. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Bd. der Archaeologia, or Miscell. tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The present State of the Arts in England, by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. französ. Par. 1755. 12. — Anecdotes of Painting in England, with some accounts of the principal artists and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digested and published from his Original Mss. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Bd. mit K. 1782. 8. 4 Bd. Verm. 1767. 4. 4 Bd. mit K. — The english Connoisseur: cont. an Account of whatever is curious in Painting, Sculpt. . . . in the Palaces and Seats of the nobility and principal Gentry in England . . . Lond. 1765. 8. 2 Bde. — Lettre sur l'etat actuel des Arts liberaux en Angleterre, p. Mr. Pingeron 1768. 8. — Enquiry into the real and imaginary obstructions to the acquisition of Arts in England, by Jam. Barry 1775. 8. — — Von der verschiedenen Ausstellung der Akademie der Mahlerey handeln: Review of the Paintings exhibited 1762. 4. — A Catalogue of the Pictures, Sculptures etc. exhibited at the Great Room in Spring Garden, Apr. 22. 1767. . . . Lond. 1767. 4. — Observations on the Pictures now in exhibition at the Royal Academy, Lond. 1771. 4. wovon sich im 14ten Bd. S. 57. der N. Bibl. der sch. Wiss. ein Auz. befindet. The conduct of the Royal Academ. 1771. 8. — Von der 5ten Ausstellung findet sich, ebend. Bd. 15. S. 328. eine Nachricht. — Von der 6ten ebend. Bd. 16. S. 311. — The exhibition or the second anticipation, 1779. 8. — A candid Review of the Exhibition (being the twelfth) of the Royal Academy 1780. L. 4. — The Exhibition of the Royal Academy 1783 (The Fifteenth) L. 4. Nach dem hier angehängten Verzeichniß, beläuft sich die Anzahl der Künstler über 200. — The Bee, or the Exhibition exhibited, a Catal. of all the Pictures with Comments 1789. 4. — — Auch gehören hieher: Guide through the Royal Academy, by Jos. Baretti 1781. 8. — Acc. of a Series of Pictures in the room of the Society of Arts, by J. Barry 1783. 8. — Und Nachrichten über den Zustand der schönen Künste in England finden sich auch im 4ten Th. von Wendeborns Schilderung von Grosbritannien. — — S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. — —

In Dännemark: Nachr. von dem Zustande der Wissensch. und Künste in den K. Dänischen Reichen und Ländern, Copenh. 1753-1769. 8. 5 Th. — Essai histor. sur les Arts et leur progrès en Danemarc, Cop. 1778. 8. — — S. übrigens die Studien zur Kenntniß . . . der schönen Kunst . . . auf einer Reise nach Dännemark, von Fr. W. Bas. von Ramdohr, Han. 1792. 8. — — und den Art. Academie. — —

In Deutschland: Nachricht von sehenswürdigen Gemählde- und Kupferstichsammlungen, Münz- und Gemmen-Kab. . . . in Deutschland, von Jde. Chrstn. Gottl. Hirsching, Erl. 1786-1789. 8. 4 Bde. — Auch gehören hieher die bekannten Beschreibungen von Berlin (von Jdr. Nicolai, Berl. 1786. 8. 3 Bde.) — Dresden — Wien — Augsburg (Kunst- Gewerb- und Handwerksgesch. der Reichsstadt Augsb. . . . von Paul von Stetten, dem jüngern, Augsb. 1779-1788. 8. 2 Th.) — München (Beschreibung . . . von Westenrieder,

der, Münch. 1782. 8. Die vornehmſten Merkw. der Reſ. München, für Liebh. der bildenden Künſte, von Rittershauſen, Münch. 1788. 8.) — Mannheim (Deſcript. de Manheim 1781. 8. Verz. der, in dem Churf. Cabinette zu Mannheim befindlichen Malereyen, Mannh. 1756. 8.) — Nürnberg (Beſchr. . . . von Nürnberg von C. G. Murr, Nürnb. 1778. 8.) — — Und von den Ausſtellungen der Kunſtacademie zu Augsburg ſind, bis jetzt „Zehn Nachrichten . . . . mit den, bey dieſer Gelegenheit gehaltenen Reden, erſchienen. — — S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. — —

Beyträge zur Geſchichte der Mahlerey in neuern Zeiten überhaupt, liefern: Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1759-1765. 13 Bd. — Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1766 u. f. bis jetzt 47 Bände. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 Bd. — Chriſtn. Gottl. von Murr Journal zur Kunſtgeſchichte . . . Nürnb. 1775. 8. 17 Th. — Miſcellaneen artiſtiſchen Inh. von J. G. Meuſel, Erf. 1779 u. f. 8. 30 Hefte. — Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. 13 St. — — Ueber den Zuſtand der Mahlerey in China, ein Brief von dem Jeſ. Attiret, im Journ. des Sav. Junius 1777 Deutſch im 13ten Bde. S. 197 der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften. — —

Nachrichten und Lebensbeſchreibungen von Mahlern aller Zeit und aller Völker liefern: Entretiens ſur les vies et ſur les ouvrages des plus Excellens Peintres anc. et mod. par André Felibien, Par. 1666-1672. 4. 2 Bd. 1688. 4. 2 Bd. 1696. 4. 5 Bd. (mit ſeinen übrigen Werken) Lond. 1705. 8. 4 Bd. (nebſt verſchiedenen andern Schriftchen und ſ. Vies des Archit.) Amſt. 1706. 12. 6 Bd. Trevoux 1725. 12. 6 Bd. à la Haye 1736. 12. 6 Bd. (eben ſo.) — Der 2te Th. des erſten Bandes von Sandrarts Acad. tedeſca della Archit. Scultura e Pitt. Nürnb. 1675. f. enthält Lebensbeſchreibungen und Nachrichten von Mahlern aller Zeit, welche itzt den 7ten Bd. ſeiner Werke einnehmen. — Noms des peintres les plus célébres anc. et modernes, Par. 1679. 12. — Abregé de la Vie des Peintres avec des reflex. ſur leur ouvrages . . . (von Roger de Piles) Par. 1699. 1715. 1747. 12. und als 1ter Bd. ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. 5 Bd. Engl. Lond. 1706. 1744. 1753. 8. Deutſch (elend) Hamb. 1710. 12. (von 221 Mahlern, in ſechs Bücher abgetheilt, wovon das erſte die Ecole Grecque, das zweyte die Ecole Romaine et Florentine, das dritte die Ec. Venitienne, das vierte die Ecole de Lombardie, das fünfte die Ec. Allemande et Flamande, das ſechſte die Ecole françoiſe enthält.) — Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli nomini i più illuſtri in pittura ſcultura ed archit. da P. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. corr. et notabilmente di nuove notizie accreſciuto da P. Guarienti, Ven. 1753. 1761. 4. Unter dem Titel: Supplemento alle ſerie dei Trecenti elogi e ritratti degli nomini illuſtri etc. Fir. 1776. 4. 2 Bd. (aber höchſt ſeicht und verwirrt.) — Account of the moſt eminent Painters, both anc. and modern, continued down to the preſent times, according to the order of their ſucceſſion, by Rich. Graham, Lond. 1716. 8. (iſt bereits die 2te Aufl.) — Tables hiſtor. et chronol. des plus fameux Peintres anc. et mod. par Ant. Fred. Harms, à Brunsw. 1742. f. — Allgemeines Künſtlerlexicon (von J. R. Füeßli) Zür. 1763-1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Extrait des differens ouvrages publiés ſur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté, Par. 1776. 12. 2 Bd. — — Auch finden ſich dergleichen Nachrichten noch in mehrern, allgemeinen hiſtoriſchen Werken, als in Pet. Opmerii Op. chronogr. Orbis univ. a mundi exordio usque ad A. 1611.

1611. Antv. 1611. fol. 2 Bd. Col. 1625. 8. (Geht aber nur bis aufs J. 1591. — — u. v. a. m.

Von den Mahlern der Alten: Lettera di M. Giovbat. di M. Marcello Adriani nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti Artefici antichi in pittura, in Bronzo ed in Marmo vor dem 3ten Bd. der zweyten Ausg. von des Vasari Vite, Flor. 1568. 4. 3 Bd. so wie bey den folgenden (bey der zu Livorno und Flor. 1767. 4. im 1ten Bd. S. 167) befindlich. — Vite de' pittori antichi, scritte ed illustrate da Carlo Dati, Fir. 1667. 4. Nap. 1730. 4. — Lezione detta nella Acad. della Crusca intorno a' pittori Greci e Latini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1692. 4. — Bey der 3ten Ausgabe des Junius, De pict. Vet. Rat. 1694. findet sich ein Catal. der alten Mahler und Künstler aller Art. — —

Von den Mahlern der Neuern überhaupt: Ausser den, in allgemeinen biographischen Werken, als in der Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les Vies et les Elog. des Hommes ill. p. J. Bullart. Brux. 1682. 1695. f. und d. m. vorkommenden Nachrichten, liefern dergleichen: Le Vitte de' Pittori, de' Scultori e degli Arch. moderni, con loro ritratti al naturale da Giov. Piet. Bellori, Rom. 1672. 4. accresc. colla vita e ritratto del Cav. Luc. Giardano, Rom. 1728. 4. — Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. moderni .... da Lione Pascoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 Bd. (mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer.) — The Portraits of the most eminent painters and other famous artists, that have flourished in Europe, curiously engraved on above one hunderd Copper Plates by J. Bouttats, Peter de Jode, W. Hollar, P. Pontius, J. Vorstermann, C. Waumans from Original paintings of Anth. v. Dyk, Corn. Janssens, Guido Rheni, Dav. Teniers and other celebrated Masters, with an account of their lives, characters and most considerable works: To which is now added an histor. and chronological series of all the most eminent painters, for near five hundert Years, chiefly collected from a Manuscript of the late famous Father Resta, L. 1739. 4. — Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflex. sur leurs caractères, et la manière de connoitre les desseins et les tableaux des grands maîtres, p. Mr. ... (Ant. Jos. Dezallier d'Argensville) de l'Academie Roy. de Montpellier, Par. 1745-1752. 4. 3 Bände ... Nouv. Edit. augmentée de la vie de plusieurs peintres, (wo auch der Verf. sich genannt hat.) Par. 1762. 8. 4 Bd. Fängt von Raphael an, und enthält überhaupt 255 Lebensbeschreibungen. Deutsch, Leipzig 1767. 8. 4 Th. — The Gentleman and Connoiss. Dictionary of painters, containing a complete collection and account of the most distinguished Artists, who have flourished in the Art of painting in Europe from 1250 to 1767. To which are added ... a Catal. of the Disciples of the most famous masters ... and a Catal. of those painters, who imitated the works of the most eminent masters so exactly as to have their copies frequently mistaken for Originals ... by Pilkington, Lond. 1767. 4. und ein Auszug daraus unter dem Titel: A concise Introduction to the knowledge of the most eminent painters, Lond. 1778. 8. — Dictionaire des Artistes ... p. Mr. l'Abbé (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 Bde. — Biogr. Memoirs of extraordinary Painters, exhibiting not only sketches of their principal works and professional characters, but a variety of romantic adventures, and original Anecdotes ... Lond. 1780. 12. — Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie Electo-

Electorale de Dresde, Dresde 1782. 8. — Manuale de' Pittori per il Anno 1792. Fir. 8. Ital. und Franzöſiſch, und ſo viel ich weiß nicht blos auf italieniſche Künſtler eingeſchränkt. — — Auch finden ſich dergleichen Lebensbeſchr. von neuern Mahlern überhaupt noch bey mehrern Gemählde-Verzeichniſſen, als bey der Deſcript. des Tabl. du Palais Royal . . . Par. 1727. 8. von du Bois de St. Gelais, u. d. m. — —

Von italieniſchen Mahlern überhaupt: Vite de' più eccellenti archit. pittori e ſcultori Italiani, da Cimabue in fino a' ſuoi tempi, ſcritte da Giov. Vaſari pitt. ed arch. Aret. Fir. 1550. 4. 3 Th. in 2 Bd. ohne K. di nuovo dall' Autore riviſte ed ampliate con l'aggiunta de' vivi e de' morti dall' a. 1550 al 1567. Fir. 1568. 4. 3 B. mit den Abbildungen (welche nicht, wie Sandrart in ſ. Academie, Baldinucci, Mander, Descamp l. S. 80. und ihnen nach H. von Murr in ſeiner Bibl. de peint. S. 42. ſagen, von Joh. Calcar, oder Kalker, ſondern von Vaſari ſelbſt (S. S. 8. der Vorrede des Bottari zu ſeiner Ausgabe) gezeichnet, und von einem Criſtofano (deſſen Geſchlechtsnahmen er nicht nennt, und Bottari nicht weiß, aber für einen Deutſchen hält, und welches, dem Hrn. v. Heinecke zu Folge, in ſeinen Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen I. 351. Corvolan war) in Holz geſchnitten waren) Mit einigen Marginalien von Carlo Manoleſſi, und anders abgetheilt, Bol. 1647. 4. 3 Bd. (welche nachher noch verſchiedene mahl abgedruckt worden.) Von Giov. Bottari, mit Berichtigungen aus andern Italieniſchen, die Mahlerey angehenden Schriften, Rom 1759. 4. 3 Bd. und noch mit einigen Anmerkungen vermehret von Tom. Gentili, Livorno und Florenz 1767-1772. 4. 7 Bd. mit Kpf. (Der eigentlichen Lebensbeſchreibungen ſind überhaupt 223 und der Abbildungen 154) — Vite de' pittori, ſcultori ed archit. dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 1649. 4. Nap. 1733. 1735. 4. — Notizie de' Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (1670) per le quali ſi dimoſtra, come e perchi le bell' arti di pittura, ſcult. ed arch. laſciata la rozzezza delle maniere greca et gotica ſi ſiano in queſti ſecoli ridotte all' antica loro perfezione . . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. Secolo primo, dal 1260 al 1300. Sec. ſecondo, dal 1300 al 1400, ebend. 1686. 4. Sec. terzo, dall 1400 al 1540 (Parte poſth.) ebend. 1728. 4. Secolo IV, Parte prima dall 1540 al 1580, ebend. 1688. 4. Secolo IV; Parte ſec. dal 1580 al 1610, ebend. 1702. 4. (poſth.) Sec. V. dal 1610 al 1670. ebend. 1728. 4. überhaupt 6 Th. Neu herausgegeben, mit ſeinen übrigen Schriften, mit Anmerkungen und Abhandlungen von Dom. Mar. Manni, Flor. 1767-1774. 4. 20 Bd. Von Giuſ. Piacenza, Tur. 1767 u. f. 4. 8 Bd. — Ritratti di alcuni celebri pittori del Secolo XVII. diſegn. ed intagl. in rame del Cav. Ottavio Leoni, con le vite de' medeſimi tratti de vari autori, accreſc. d'Annorazioni, ſi è aggiunta la vita di Carlo Maratti, ſcr. da Giov. P. Bellori fin' all anno 1689 . . . Rom. 1731. 4. (Der Abbildungen ſind 12, worunter von Ausländern auch Sim. Vouet iſt.) — Muſeo Fiorentino, che contiene la ſeria de' ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano, che eſiſtono nell' imperia galeria di Firenze; colle vite in compendio de' medeſimi deſcr. da Franc. Moucke . . . . Fir. 1752-1762. f. 4 Bände. — Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in ſeguita a quelle publicate nel Muſeo Fior. eſiſtente apreſſo l'Abate Ant. Pazzi, con brevi notizie intorno à medeſimi, compil. dall' Abate Orazio Marini, Fir. 1764. f. 2 Bd. worunter ſich auch einige urſprünglich Deutſche, z. B. Hier. Hafner, befinden. — Serie degli uomini i più illuſtri nella pittura, ſcultura ed architettura con i loro Elogi e ritratti inciſi in Rame comin-

cominciando della sua restaurazione fino ai tempi presenti, Fir. 1769-1775. 4. 12 Th. (300) worunter aber auch Deutsche, wie z. B. Lucas v. Leiden ist.) — — Auch finden sich von Italienischen Mahlern noch Nachrichten bey dem so genannten Cabinet de Crozat, Par. 1729-1742. f. 2 Bd. 1764. f. 2 Bde. — Bey dem Cat. raisonné des Tabl. du Roi, von Epicie, Par. 1752 u. f. 4. 2 Bde. Deutsch, Halle 1769. 8. — u. a. m. —

Von Mahlern in einzeln italienischen Städten, als von Rom: Vite de' pittori, scult. et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641. fino al 1673. di Giovb. Passeri, Rom. 1772. 4. mit Anmerkungen von Bottari. Deutsch, Dresd. 1786. 8. (Der Künstler sind 37, obgleich freylich nicht alle Römer.) — Von Florenz: Ausser den bereits angeführten Werken von Vasari, u. a. m. finden sich in den Vite d'uomini illustri Fiorentini, da Fil. Villani, colle Annotazioni del C. Mazzuchelli, Ven. 1747. 4. Lebensbeschreibungen; — und in der Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illustri Toscani auch Abbildungen und Lobschriften auf Mahler. — Von Bologna: Bey des Ios. Ant. Bumaldi, i. e. Ovidii Montalbani Minerv. Bonon. seu Bibl. Bonon. Bon. 1641. 24. findet sich ein Catal. brevis antiquor. pictor. et sculptor. Bononiens. — Felsina pittrice, ovvero Vite de' Pittori Bolognesi di C. Ces. Malvasia, Bol. 1678. 4. 4 Th. in 2 Bd. mit Kpf. (Das Werk, oder vielmehr das Urtheil des Verf. über Raphael, veranlaßte Osservazioni . . . von D. Vinc. Vittoria, Rom. 1679. 4. welche in den Lettere familiari . . . von G. P. Zanotti, Bol. 1705. 8. widerlegt wurden.) — Vite de Pittori Bolognese non descritte nella Felsina pittrice, Rom. 1769. 4. von Luigi Crespi. — Auch finden sich dergleichen Nachr. noch in der vorher angeführten Bologna perlustrata von Ant. P. Masini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. (S. übrigens den Art. Lombardische Schule.) — Von Venedig: Le Maraviglie dell' arte, ovvero Vite de' Pittori Veneti e dello Stato ove sono raccolte l'opere insigni, i costumi ed ritratti loro, con la narratione delle historie e delle favole e della moralità da quelli dipinte . . . dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Comp. delle vite de' Pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo, con suoi ritratti tirati al naturale, del. et inc. da Piet. Longhi, Ven. 1762. f. 24 Abbildungen. — Von Genua: Vite de' pittori, scultori ed arch. Genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuna ritratti degli stessi: Opera posthuma di Raff. Soprani. Aggiuntavi la vita dell' Autore, per opera di Giov. Nic. Cavana, Gen. 1674. 4. accresc. ed arrichita di Note da Carlo Giuf. Ratti, Gen. 1768. 4. 2 Bd. mit K. — Von Ferrara: In dem Apparato degli uomini illustri della Città di Ferrara, div. in tre parte da Fra Agostino Superbi, Ferr. 1620. 4. handelt einer von den Ferrarischen Mahlern. — Le Pitture, che adornano tutte le chiese della città di Ferrara, con le notizie, che fin ora si sono potuto ricavare de' Pittori, che le dipintero fino all' anno 1704. da Carlo Brisighella . . . . Ferr. 1706. 8. — Vite de' più insigni pittori e scultori Ferraresi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Catal. istorico de' pittori e scultori Ferraresi e dell' loro opere con una notizia delle pitture nelle chiese di Ferrara, Ferr. 1782-1783. 8. 2 Bd. — Von Neapel: Vite de' pittori, scult. ed arch. Napolitani, da Bern. da Dominici, Nap. 1742-1745. 4. 3 Bde. — Von Perugia: Vite de pittori, scultori, ed archit. Perugini, da Lione Pascoli, Rom. 1732. 4. — Von Modena: Raccolta de' pittori, scultori ed architetti Modenesi più celebri, di D. Lud. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Von Bassano: Notizie intorno alla vita

vita ed alle opere de' pittori, ſcultori ed intagliatori di Baſſana, da Giamb. Verci, Baſſ. 1775. 8. — Von Verona: Le Vite de pittori, ſcultori ed archit. Veroneſi, raccolte da varii Autori ſtampati e manuſcritti e da altre particolare memorie. Con la narrativa delle pitture e ſculture che s'attrovano nelle chieſe, caſe ed altri luoghi publici e privati di Verona e ſuo territorio, del Fr. Sign. Bartol. Conte dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Auch in der Verona illuſtrata des March. Maffei, Ver. 1732. f. und 4. 4 Bd. finden ſich Nachrichten von Veroniſchen Mahlern und ihren Werken. — Von Siena: In den Pompe Seneſi dall P. Iſidoro Ugurgeri Azzolini, Piſtoja 1649. 4. wird im 2ten Theil Tit. 33. von den Mahlern, Bildhauern und Baumeiſtern von Siena gehandelt. — —

Von ſpaniſchen Mahlern: Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles, von D. Antonio Palamino Velasco, als der 3te Th. ſ. Muſeo Pictorico, Mad. 1724. f. einzeln, Lond. 1742. 8. Engliſch, Lond. 1739 und 1744. 8. Franzöſiſch, Paris 1749 12. Deutſch, Dresden 1781. 8. — Anecdotes of eminent painters in Spain, during the XVI. and XVIIth. Centuries, with curſory remarks upon the preſent ſtate of arts in that Kingdom, by Rich. Cumberland, Lond. 1782. 8. 2 Bd. — —

Von franzöſiſchen Mahlern: Auſſer den Nachrichten von franzöſiſchen Mahlern in den Werken eines Felibien, de Piles, d'Argensville, handeln davon beſonders: Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. 2 Bd. (von Le Brun, Coppel, Mignard, le Moine und Boulogne, geſchrieben von Desportes, Caylus und Watelet.) — Caracteres de quelques Peintres franç. p. Mr. Baillet de St. Julien 1755. 12. (Iſt nichts als eine zweyte Aufl. der Ode de Mylord Telliab, la Peinture, von ebend. 1753. 12. Deutſch, Berl. 1756. 8.) — Der Necrologue des hommes celebres, Par. 1766. 12 u. f. liefert Nachrichten von den ſeit dieſer Zeit verſtorbenen franzöſiſchen Mahlern. — —

Von niederländiſchen Mahlern: Het Schilder-Boek door Karel van Mander, Alcmaer 1603. 4. Harl. 1604. 4. Amſt. 1619. 4. (ungeſähr von 1366 bis 1602.) — Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderkonſt inhoudende den Lof van de vermarſte Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetſnyders van deſe Eeuw door Corn. van Bie, T. Antw. 1649. 1661. 4. 14 Bd. mit Kpf. (in hyperboliſchen Verſen.) — De Broederſhap van de Schilderkonſt, door J. Aſſelyn, Amſt. 1654. 4. — De groote Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Schilderesſen, waar van 'er veele met hunne Beeltenisſen ten Tooneel verſchynen, en hun Levensgedrag en Kunſtworken beſchreven worden: Zynde een Vervolg op het Schilderboek van Karel van Mander door Arn. Houbraken, Amſt. 1718. 8. 2 Bd. mit 67 Kupf. s'Gravenh. 1750. 1753. 8. 3 Bd. (von 1466 bis 1659.) — De Levensbeſchryvingen der Nederlandſchen Konſtſchilders en Konſtſchildereſſen, met een Uytbreyding over de Schilderkonſt der Ouden, verrykt met de Konterfeytſels der vornaamſten Konſtſchilders en Konſtſchildereſſen, in Koper geſneden, door Jac. Campo Weyermann, vier Decle, s'Gravenh. 1729. 4. 3 Bd. — De Nieuwe Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Konſtſchildereſſen door Joh. van Gool, twe Decle, s'Gravenh. 1750-1751. 8. 2 Bd. mit Kpf. wozu gehört: Brief aan een Vriend behelzende eenige Anmerkingen op het eerſte Deel van der Nieuwen Schouburg, Haye 1751. 8. (von Ger. Hoet) und Antwordt op den zoo genaemden Brief . . . ebend. 1751. 8. — Tooneel des uitmuntende Schilders van Europa, en byzonderlyk van Nederland, met hunne Afbeeldzels in

fraaije Kunſtplaten, s'Gravenh. 1752. 8. — La Vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions ſur leurs differentes manières, par Jean Bapt. Descamp. Par. 1753 - 1763. 8. 4 Bd. fängt mit dem J. 1366 an. Vergl. mit der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 9. S. 1. und S. 173 u. f. Bd. 10. S. 209 u. f. — Auch finden ſich Nachrichten von Niederländiſchen Mahlern, in den Pictor. aliquot celebr. Germaniae inferioris Effig. . . Antv. 1572. f. und Abbildungen in dem Theatr. Honoris . . . Amſtel. 1618. f. — —

Von engliſchen Mahlern: S. vorher die Geſchichte der Mahlerey. — —

Von deutſchen Mahlern: Auſſer den, in dem Sandrart, im Descamp, ſo wie in dem d'Argensville, befindlichen Lebensbeſchreibungen giebt es, meines Wiſſens, kein, die deutſchen Mahler allein und überhaupt begreifendes deutſches biographiſches Werk; und wer die dazu erforderlichen Fähigkeiten und Kenntniſſe beſäße, und die dazu nöthige Zeit und Mühe darauf verwenden wollte, könnte ſich alſo ein Verdienſt um dieſen Zweig unſerer Litteratur verſchaffen, wenn er eines dergleichen lieferte. Nachrichten von deutſchen Mahlern liefern übrigens: Joh. Gabr. Doppelmayrs hiſtoriſche Nachrichten von den Nürnbergiſchen Mathematicis und Künſtlern, Nürnb. 1730. f. 2 Th. m. K. — Iof. Hartzheimii Bibliotheca Colonienſis . . . . Accedunt Vitae Pictorum, Chalcogr. et Typogr. celebr. noſtratium, Col. 1747. f. — Geſchichte und Abbildung der beſten Mahler in der Schweiz von Joh. Caſp. Füeßli, Zür. 1754. 1779. 8. 5 Bd. (incl. des Anhanges) — Georg Wolfg. Knorr allgemeine Künſtlerhiſtorie, oder berühmter Künſtler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. — Der erſte Abſchnitt der zehnten Sammlung, von P. M. Sprengels Handwerke und Künſte in Tabellen, Berl. 1773. 8. handelt auf 105 Seiten von Mahlern, und enthält eine Biographie aller berühmten jüngern Berliner Mahler. — Teutſches Künſtlerlexikon . . . von J. G. Meuſel, Lemgo 1778. 1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller daſigen Mahler, Bildhauer, u. ſ. w. betreffend . . . von H. Hüsgen, Frankfurt a. M. 1780. 8. Verm. und mit dem Titel: Artiſtiſches Magazin: ebend. 1790. 8. — Die bey der Beſchreibung von Berlin von H. Nicolai befindlichen Nachrichten, die Berliner Künſtler betreffend, ſind, Berl. 1786. 8. beſonders abgedruckt worden. — Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künſtlern, von H. Keller, Leipz. 1788. 8. — — S. übrigens die vorher bey der Geſchichte der Mahlerey in Deutſchland angeführten Werke. — —

Mahlerey.

(Redende Künſte; Muſik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, ſondern auch blos für die Einbildungskraft und ſogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieſes die Tonſetzer. Der Dichter kann ſichtbare Gegenſtände ſo ſchildern, daß wir ſie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieſer Mahlerey iſt bereits anderswo beſonders geſprochen worden *). Die Mahlereyen der Muſik, in welche ſich einige Tonſetzer ſehr unzeitig verliebt zu haben ſcheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch ſchon in einem beſondern Artikel berührt haben **). Der eigentlich für die Muſik dienende Stoff iſt leidenſchaftliche Empfindung †). Doch geht es auch wol an, daß ſie bloße Charaktere ſchildert, in ſofern dieſe ſich

*) S. Gemählde II Th. S. 349.
**) S. Gemählde II Th. S. 357.
†) S. Muſik; Geſang.

sich in Ton und Bewegung zeigen; daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsetzer, besonders Couperin, geschildert; und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstüke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedrukt hat. Es geht auch an, Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche, die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, dessen Würkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar oft in den so genannten Arien geschieht, auch durch Musik auszudrüken, selbst da, wo der Eindruk derselben, dem wahren, durch das ganze Stük herrschenden Ausdruk schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsetzer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich oft in der angenehmsten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsetzer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsetzer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsetzer muß sich schlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es sey denn, da wo er würklich poßirlich seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern blos für das Herz arbeitet.

Ueber die musikalische Mahlerey, von Joh. Jac. Engel, Berl. 1780. 8. Frisch. in dem 1ten Bde. des Rec. de Pieces interess. — S. übrigens den Art. Ausdruck, S. 275.

Manier.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und aneinander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird: so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrüken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von einem

nem Gemählde sagt, es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden *). Bey Gemählden, die maniert sind, wird man sogleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit blos auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in sofern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringet, wo sie sich nicht schiket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen, von einem Punkt aus als eine Schnekenlinie in die Runde herumlaufenden Strich besteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Venedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufende Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Mahlern sagt, sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammensetzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pinsels haben. So haben David Teiniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere nach dem Inhalt der Stüke seyn sollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng oder lieblich, finster oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlet es an der Beugsamkeit des Genies, jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke einförmig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigem Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn

*) S. Kunst.

wenn er Dinge von verschiedener Art in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen, die länger waren als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach dem Inhalt abändern, da man beym Ovidius beynahe immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget sich auch würklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfodert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmak so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßem Gefängniß bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyspiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, beybehält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnüget, das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört, in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutsche Mahler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter van der Werff, der, wie es scheinet, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Pinselstrich in seinen Gemählden sehen zu lassen: Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte, weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit solchem mühsamen Bestreben aussucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonspieler hören, der die feinesten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt: so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spätern Griechen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andre dieselbe Würkung thun müsse.

Ein großer Theil dessen, was Reynolds in seinen Discourses von dem verschiedenen Style in der Mahlerey sagt, als in

der Sammlung derselben, Lond. 1778. 8. S. 50. 101 u. f. und in seinen Anmerkungen zu Masons Uebersezung des du Fresnoy S. 85 u. f. wird sich auf die Manieren in der Mahlerey anwenden lassen. — Einzele Bemerkungen über die Manieren, wie sie entstehen, wie den übeln abzuhelfen ist, u. s. w. finden sich in des de Piles Conversations de la Peinture, S. 97. 205. 218 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. — —

Manieren.

(Musik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen; um dieselben von den andern blos schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewissermaassen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas blos künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sich Accente von mancherley Art auf die Töne lägen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geschikt zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrüklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kizeln, oder die Geschiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geschmaks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird *). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Tosi im zweyten und dritten Hauptstük.

Von den Manieren in dem Vortrage der Musik handelt unter mehrern, J. W. Marpurg im 9ten Abschn. des 1ten Hauptst. s. Anleit. zum Clavier. — C. P. E. Bach in dem 3ten Hauptstücke des ersten Theiles seines Versuches über die wahre Art, das

*) S. Triller; Vorschlag.

das Clavier zu spielen. — D. G. Türk im 4ten u. f. Kap. seiner Klavierschule, Leipz. 1789. 4. —

Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwicklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäfftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdecken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeiget sich erst, nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen würksam zu seyn, oft genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen *), können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursachet eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Obgleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Würksamkeit entstehet, so wird im Gegentheil diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechselter und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfniß, folglich das Bestreben die Anzahl derselben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen *): so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäfftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler, unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von grosser Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß, nicht eine willkührliche Zusammensetzung,

*) S. Condamines Reise längst dem Amazonenfluß.

*) S. Werke der Kunst.

ſondern eine natürliche Verbindung unter ihnen ſey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Urſache, oder als verſchiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenſtand würken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch ſeine beſondere Schattirung ausgezeichnet iſt, erſcheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zuſammenhangen, je feiner iſt das Vergnügen, das ſie verurſachet.

Dieſe Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Hiſtorienmahler läßt uns nicht nur Perſonen von verſchiedenen Geſichtsbildungen ſehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältniſſen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget ſich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet ſie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonſetzer ſorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verſchieden.

Es denke kein Künſtler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit ſprechen höret, daß es dabey auf eine Zuſammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verſchiedenheit der Sachen ſo zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte ſteht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, ſondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erſcheine, erfodert wahres Genie und einen ſichern Geſchmak. In den Werken der Künſtler, denen dieſe beyden Eigenſchaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unſchikliche Zuſammenhäufung ſolcher Vorſtellungen, die ſich nicht zu einander ſchiken, antreffen. So ſieht man in den Werken einiger Tonſetzer, entweder, daß ſie durch ein ganzes Stük denſelben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß ſie eine Menge einzeler, ſich gar nicht zuſammenpaſſender Gedanken hinter einander hören laſſen. Nur der Tonſetzer, der das zu ſeiner Kunſt nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Geſtalt, durch abgeänderte Harmonien unterſtützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zuſammenhangende Gedanken ſo zu verändern, daß das Gehör vom Anfang bis zum Ende beſtändig gereizt wird.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewiſſen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht ſchließen können, daß die Nation, bey der gewiſſe Werke der Kunſt durchaus immer einerley Form haben: wie wenn alle Wohnhäuſer nach einerley Muſter aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angeſtimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieſer Nation das Genie zur Baukunſt, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?

Von der Mannichfaltigkeit (und Einförmigkeit) überhaupt handeln, Home, in den Elements of Criticism, Kap. 9. Bd. 1. S. 302. 4te Ausg. — J. Riedel in dem 5ten Abſchnitt ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. S. 65 u. f. 1te Ausg. — J. C. König, im 4ten Abſchn. ſ. Philoſ. der ſch. Künſte, S. 185

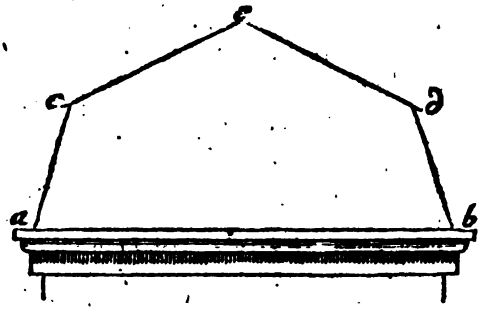
(Von

(Von der Einheit und Mannichf.) — — Von der Mannichfaltigkeit (und Größe) im Gartenbau, H. Hirschfeld in seiner Theorie, Bd. 1. S. 162. —

Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genennt, weil jede Seite des Daches, anstatt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich ist folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses a b wird ein halber Zirkel beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile a c und b d bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey Fünftheil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehnen c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche selbst läßt man ein hölzern Gesims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen a b und c d zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget ist, thut man besser, anstatt der Mansarde ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht, und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verursachet allmählig die Fäulung der Sparren.

Marsch.

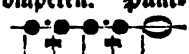
(Musik.)

Ein kleines Tonstük, das unter festlichen Aufzügen, vornehmlich unter den Zügen der Kriegsvölker, auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zwek desselben ist ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik, bemerket, daß abgemessene Töne, auch in sofern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten,

ten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Lysander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen *). Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen, durch die Musik unterstützt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch itzt bisweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Kähne gegen den Strom der Flüsse ziehet, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Ovidius gesehen.

Hoc est, cur —
Cantet et innitens limosae pronus arenae
Adverso tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua **).

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen *), und uns hier bloß auf den Marsch einschränken.

Man siehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestüm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als:  schiken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in $\frac{4}{4}$ Takt, und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla-Breve-Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stük besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbaresten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet

*) Plutarchus im Lysander.
**) Trist. L. IV. 1.

*) S. Musik.

deutet werden, iſt auch dieſe genaue Abmeſſung der Einſchnitte nicht nöthig; aber man ſucht vornehmlich das Muthige und Trotzige, als den weſentlichen Charakter ſolcher Stüke, darin auf das vollkommenſte zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegeriſche Märſche, die bey feſtlichen Aufzügen, dergleichen die verſchiedenen Handwerksgeſellſchaften bisweilen anſtellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig iſt, die gegebenen Regeln ſo genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten geſetzt werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter ſeyn.

Rouſſeau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märſchen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da ſie gebraucht werden, in dem beſondern Geiſt, den ſie erfodert, den Marſch ſetzen würde.

Maſchine.

(Epiſche und dramatiſche Dichtkunſt.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epiſchen und dramatiſchen Gedichten aufzulöſen; dergleichen Wunderwerke, Erſcheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge ſind, wodurch der Knoten mehr zerſchnitten, als aufgelöſt wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemiſchte und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Weſen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegoriſche Weſen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und urſprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflöſung des Knotens, und iſt daher entſtanden, daß die Alten die Erſcheinung der Götter in den dramatiſchen Vorſtellungen durch künſtliche Maſchinen veranſtaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entſtanden iſt.

Die geſunde Kritik verwirft dieſe Maſchinen als Erfindungen, die der Abſicht des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes gerad entgegen ſind. Beyde ſollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyſpiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zuſtand einzeler Menſchen, oder ganzer Geſellſchaften, durch große Tugenden, oder Laſter, oder durch Leidenſchaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, iſt zu dieſer Abſicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menſchlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchſt begierig wird zu ſehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich iſt, oder nicht durch die in den handelnden Perſonen liegenden Kräfte bewürkt wird.

Darum ſollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Urſachen, ob ſie gleich hiſtoriſch wahr ſind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn ſie erfüllen unſre Erwartung eben ſo wenig, als die Maſchinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchſt bedenklichen Lage ſähen, die ſich itzt bald entwikeln müßte: ſo würden wir in unſrer Erwartung wegen des Ausganges der Sache uns ſehr betrogen finden, wenn ſie von ungefähr einen in der Erde verborgen geweſenen Schatz fände, der ſogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein ſolcher Ausgang

wäre

wäre weder für die Kentniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwiklung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen, weil sie itzt bloße Maschinen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

* *

Ueber den Unterschied zwischen den Maschinen des Homer, und anderer epischen Dichter finden sich in dem 1ten der kritischen Wälder, S. 148 u. f. vortrefliche Bemerkungen. — Von den Maschinen im epischen Gedichte handelt das 5te Buch von des Bossu Traité du poeme epique in 6 Kap. als Des div. espèces de divinités; des moeurs des Dieux; de la manière d'agir des Dieux; quand il faut user de machines; comment il faut employer les machines und si la présence des Dieux deshonore les Heros. — Einzele, hierher gehörige Bemerkungen finden sich in dem 25ten Abschnitt des 1ten Bandes von des Dubos Reflex. crit. sur la poesie et sur la peinture, S. 225. Dresd. Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Epopee, daß es das Wesen derselben ist, wie man es gebrauchen und anwenden soll, davon handelt Batteux in dem 7 - 10ten Kap. des 2ten Th. s. Einleitung S. 43 u. f. 4te Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Dichtung überhaupt Marmontel in dem 10ten Kap. seiner Poetique. — Wider die Maschinen in der Epopee erklärt sich Home, in den Elements of Crit. I. S. 102 u. f. II. S. 385 u. f. 4te Ausg. — Und Hr. Riedel, in seiner Theorie der schönen Künste und Wissensch. S. 177 und 194 u. f. hat sich ihrer gegen ihn angenommen. — S. übrigens noch Hrn. Bodmers Crit. Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, Zür. 1740. 8. — Und Hrn. Schlegels Abhandlung über das Wunderbare, bey s. Batteux. —

Masken.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zwek des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zwek, ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis und die von Piccard nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Daciers Terenz. zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Gesichtsbildungen und Carricaturen zum Inhalt der Stüke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Würkung. Würklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlußsteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genennt. Diese Zierrath hat, wie alle andern

Zierra-

Zierrathen der Baukunst, ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie also die Schädel der Opferthiere in den dorischen Fries aufgenommen worden *), so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentlichen Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theile, entstanden **). Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehedem so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechische die seinigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander gestellten Baustämmen, an denen noch etwas von den abgehauenen Aesten sitzet, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Bäumen zu versperren, damit dadurch wenigstens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berlinischen Zeughause über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmahler Rohde hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben **).

Massen.

*) S. Dorisch.

**) S. Gebälke.

*) Dieser fürtreffliche Künstler verdienet näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrich des Ersten in Preußen. In Berlin sind, außer dem Königlichen Schlosse und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon schon viele vom Herrn Rohde geätzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohmkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künstler ohne Nutzen betrachten wird.

**) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: „Larven, nach den

Massen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt *), heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemählde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerstreueten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkelm im Gemählde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheinet das Gemählde das vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach, und das Auge wird auf den ersten Anblik zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerstreuung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch flekicht und das Auge bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert werden. „Er hütete sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkeln zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheinet dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit. Hier müssen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewürkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreuetes Licht beobachten, und die verschiedenen Würkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

*) den Modelen des berühmten Schlüters von B. Rohde“ in klein Folio herausgekommen.

*) S. Mengs Betrachtungen S. 54.

Matt.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennt, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künsten ist gar oft die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Würkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Würkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an vergoldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Hauptheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrükenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture *).

Wenn hier ein Beyspiel des Matten aus einem großen Schriftsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können: so geschieht es zu desto nachdrücklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zwek der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrüken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel, nicht ins Matte zu fallen, sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und sie wieder wegzulegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruk derselben zu zwingen.

*) In der Phädra.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden, oder wenigstens Augenblike haben: so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre: so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich, bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matte in seinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart, in welcher der Gesang geführet wird; nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die sogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch, oder harmonisch in zwey Theile theilet *).

Melis-

*) S. Arithmetisch; Harmonisch.

Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Auszierungen.

In besonderm Sinne nennt man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänische Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierruderern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opern, dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart setzen.

Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstüks ausmachen, in sofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben blos den schönen Gesang zum letzten Endzwek. Darum ist es eine eitele Frage, ob in einem Tonstük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhangen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht blos für den Künstler, sondern vornehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist sie zu erkennen, wissen will: so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder die Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

Es ist bereits in einem andern Artikel *) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden **), wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entstehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas Leidenschaftliches empfinde; und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesetzt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

Die

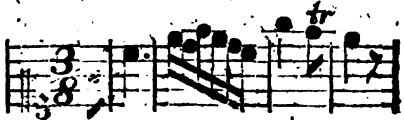
*) S. Gesang.
**) S. Musik.

Die Musik bedienet sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsetzers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in sofern der Tonsetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

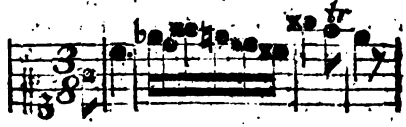
Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In sofern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmaks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrüken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und größere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten Declamation der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie, wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf: so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, so zu singen:



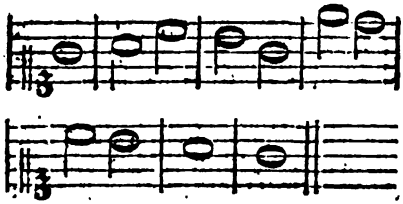
man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden; und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang *). Darum

*) S. Ton; Tonart.

hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend, wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwider fortgeschritten wird,) *) etwas angenehmes, weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeiget werden **). Je feiner das Ohr des Tonsetzers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die so genannten wesentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme wird deswegen, auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlt, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Satze:



gar nicht sagen, ob man aus C dur oder G dur singe.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptsätzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in seine Dominante modulieren; aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruk, auch in Absicht auf das Harmonische, seine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und den verschiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgedähnte, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, ist in dem besondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmonische Fortschreitung der Töne, und gute Modulation wird schon ein angenehmer, oder wenigstens gefälliger Gesang gemacht; aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchstens dienen, ein Lied choralmäßig und doch noch sehr unvollkommen herzulallen.

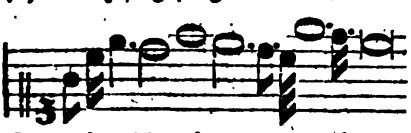
II. Darum ist zum guten Gesang eine gefällige Abmessung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen sollen *), unumgänglich nothwendig. Jeder Gesang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton ist als eine kleine Rükung, deren eine bestimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzusehen. Man kann sich diese Bewegung als den Gang eines Menschen vorstellen: es scheinet eine so natürliche Aehnlichkeit zwischen dem Gang und der Bewegung des

*) S. Leitton.
**) S. Ton, Tonart.

*) S. Metrum.

des Gesanges zu seyn; daß überall, auch bey den rohesten Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleichet, ist, selbst zum bloßen Anschauen, schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblik unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Satz so gesungen würde:



Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen *), und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genennt werden, eingetheilt seyn.

Diese Schritte müssen, wenn sie aus mehrern kleinen Rükungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der ersten Rükung stärker als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte: so wie vermittelst der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange, immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgesondert werden *).

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin,

, wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichem Nachdruk Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehrern Tönen seyn, deren Dauer zusammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald

*) S. Einförmigkeit.

*) S. Accent.

zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist *). Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstaltungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrükt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:

Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirret. Darum müssen mehrere kleinere Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmaks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine nothwendige Foderung **). In der Melodie also müssen aus mehreren Takten größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden †). Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metrische und Rhythmische der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruk. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewürkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in sofern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist, nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die gröfseren oder kleineren, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebentens das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte

*) S. Takt.

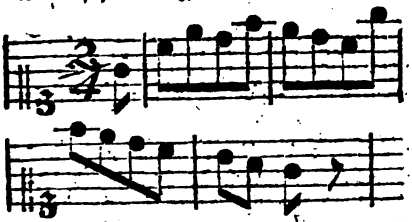
**) S. Glied: Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen worden.

†) S. Einschnitt; Periode.

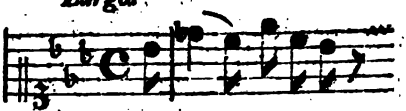
Punkte trägt das Seinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnütz wäre, weitläuftig zu untersuchen, wie dieses zugeht: so begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; blos in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruk erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das Schnelle und Langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhafte Würkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, sogar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze erforschen, und zu dem Ende einerley Satz nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Satz,



in mäßiger Bewegung vorgetragen schiket sich sehr wohl zum Ausdruk der Ruhe und Zufriedenheit; ist die Bewegung etwas geschwinde, so verlieret sich dieser Ausdruk ganz, und wird fröhlich; ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:



Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tändelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenschaft allmählig nachließe, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kömmt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstük halten, wenn der Tonsetzer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdruks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem

andern heraus; einige reden stark oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äussern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsetzer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonsetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsetzer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallenden Töne schwach, und die im Aufschlag kommende stark angegeben, als:

p: f: p: f:

so empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey; und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruk sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsetzer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schiklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marsch für die Violine zu setzen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Baßtönen hören zu lassen, oder etwas recht finsteres in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher, wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt*). Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeister Graun angeführten Beyspiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, sondern die Septime des Haupttones ist, verursachet wird.

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schiket sich zum gesetzten, ernsthaften und pathetischen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch

*) Im Artikel Lied III Th. S. 220 f.

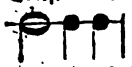
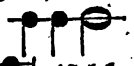
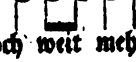
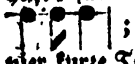
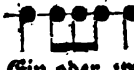
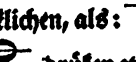
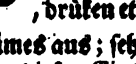
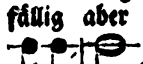
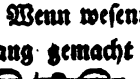
auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter sowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Satzes erfahrnen Tonsetzer gelingen, im $\frac{3}{8}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruk zu erreichen: so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum Metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinstimmt, thut dieser seine rechte Würkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{2}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{4}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestüm heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von $\frac{6}{8}$ schiket sich vorzüglich zum Ausdruk eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Takts einmischt.

6. Die größte Kraft aber scheinet doch in dem Rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Hauptheile, vermittelst der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charaktere erhält, welches der sechste von den zum Ausdruke nöthigen Punkten ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{2}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdruks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Würkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyspiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind.

Gleiche Takttheile, wie:

da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr

Ernst und Würde, als ungleiche, wie:  oder:  Dieser Schritt  ist lebhaft: aber noch weit mehr dieser:  ; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie diese:  , oder Ein oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als:  oder  , drüken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung:  . Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier:  so giebt dieses dem Gang etwas widerspenstiges und anfahrendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzet, als Voßius, sich die Mühe gebe, die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

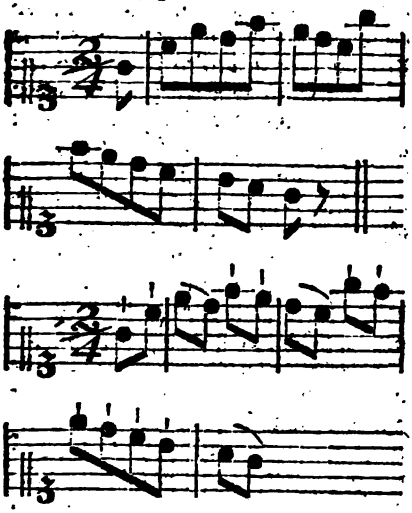
7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruk auch der siebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zusagen ist, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodiensatz nach ächten Grundsätzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tändelnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestümen, heftigen Leidenschaften, größere zu ernsthaften, schiken. Alles was pathetisch, ernsthaft, betrachtend und andächtig ist, erfodert lange, und wol in einander geschlungene Glieder, oder Einschnitte; sowol das Lustige, als das Tobende sehr kurze, und merklicher von einander abgesonderte. Es ist ein sehr wichtiger Fehler, wenn Tonsetzer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren gewissen sehr gefälligen so genannten Galanteriestüken geben, verführet, auch bey ernsthaften Sachen und sogar in Kirchenstüken, einen in so kleine, mehr niedliche, als schöne Sätze zerschnittenen Gesang hören lassen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einschnitte so weit gedähnt wären, daß sie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Gesang, ohne merkliche Einschnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieses geht nur in besondern Fällen an, da der Gesang mehr ein fortrauschendes Geschrey, als einen würklichen Gesang vorstellen soll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verschiedene Beobachtungen über diesen Punkt, besonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen *).

Dieses aber muß in Absicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einschnitte sehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenschaft allmählig heftiger und ungestümer wird, oder wenn sie mit Ungestüm anfängt, nach und nach sinket. Wir wollen hier nur noch einige besondere Beyspiele anführen, an

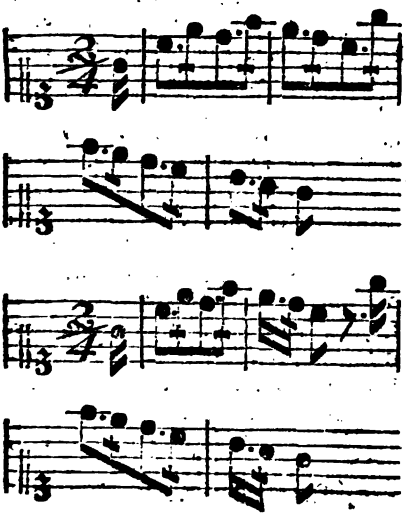
*) S. Rhythmus.

an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieselbe Folge von Tönen, durch Verschiedenheit des Metrischen und Rhythmischen, ganz verschiedene Charaktere annimmt. Man versuche, den schon oben angeführten melodischen Satz, auf die verschiedenen nachstehenden Arten abgeändert, zu singen:

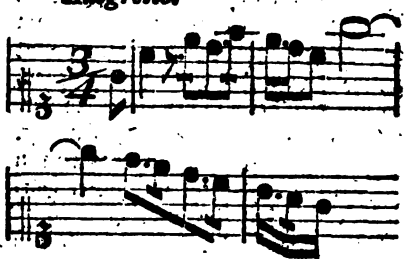
Mäßig.



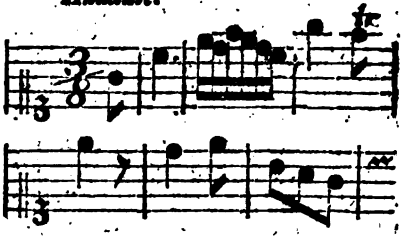
Etwas geschwinder.



Allegretto.



Andante.



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Satzes genau Achtung: so wird man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metrischen und Rhythmischen verursachet, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsetzer besondere Formeln, oder kleine melodische Sätze vorschreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, beym Phantasiren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu oft geschehen kann, einzele melodische Sätze von sehr bestimmten und schönem Ausdruk genug vorkommen. Diese muß er fleißig sammlen, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann

zu dem Ende sich üben, verschiedene Veränderungen in Versetzungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliert, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Setzer zu unsern Zeiten hinreißen lassen, ernstliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu oft unter richtigen und schönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonstüks liegen, und gar nichts ausdrüken, sondern blos da sind, daß der Sänger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsetzer, die sich von solchen Sätzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe sie dieselben durch alle Versetzungen durchgeführet, itzt in der Höhe, dann in der Tiefe, itzt stark, und dann schwach, bald mit geschleiften und dann mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstört, und wodurch der Sänger aus einem gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuosen in einen Luftspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmak unsrer Zeit so unwidersprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine so abgeschmakte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreißen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonsetzer selbst ein Sänger sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn außerdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimme und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil der Tonsetzer die Natur des Instruments, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar oft von der Art der Fortschreitung her; und hierüber hat ein Meister der Kunst *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmsten jungen Tonsetzern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch ♯ oder ♭ erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben.

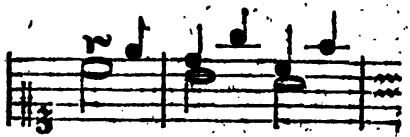
*) Herr Kirnberger.

ben, da sie schon Töne über andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie ofs etwas fremdes einmischen.

Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leittöne genennt haben *), stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart stufenweis von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steiget, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurük.

Hiernächst sind in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges die Würkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen in Erwägung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

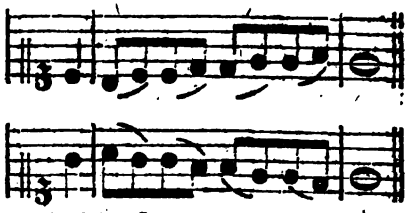
Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsatz dadurch von einem Gegensatz sich leicht auszeichnet, wie z. B.



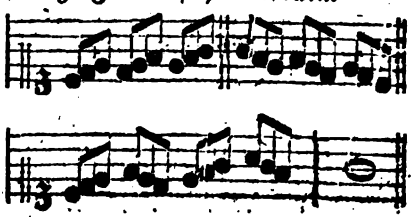
Nur wird das Herauf- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:

worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die stufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.

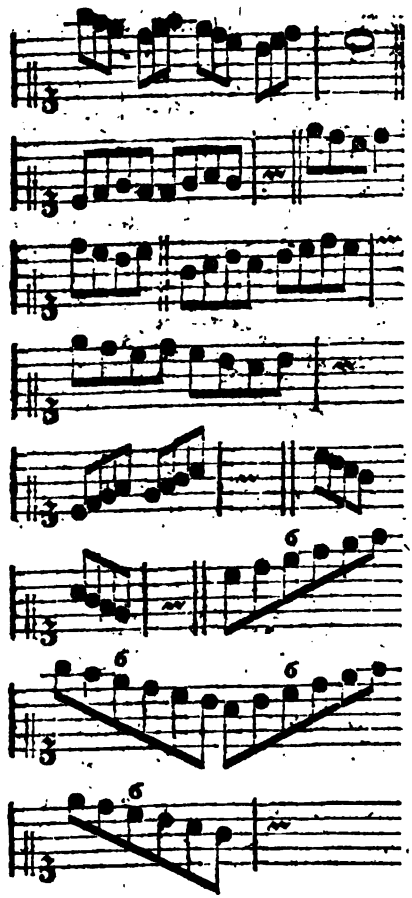
Nach der stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:



Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



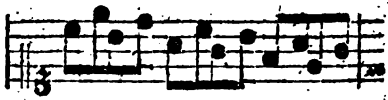
*) S. Leitton.



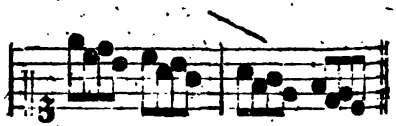
Aber ſtufenweis chromatiſch fortzuſchreiten, hat für bloſs Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finſteres, oder gar ſchmerzhaftes erfodert; in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieſes gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in comiſchen Stüken, kann eine ſolche Fortſchreitung, unter angenehme vermiſcht, gute Würkung thun.

Nach den Secunden ſind die Terzenfortſchreitungen angenehm und leicht, auch zur ſchnellen Beſtimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz ſteiget, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, ſehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzenſprüngen ſtufenweiſe herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:

Aber zwey große Terzen nach einander ſind nicht nur unangenehm, ſondern auch kaum zu ſingen. Auch Terzenſprünge, wodurch man allmählig heruterſteiget, ſind auf folgende Art ſehr unangenehm und zum Singen unbequem.



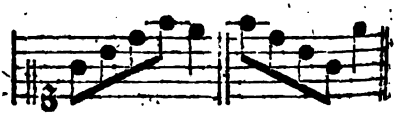
Gut aber ſind ſie auf nachſtehende Weiſe:



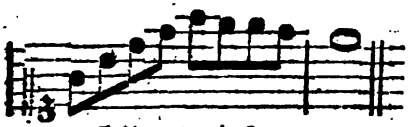
Der hier durch einen Querſtrich angezeigte Tritonus hat im Abſteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander ſingen, um die Richtigkeit dieſer Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Reyhe geſetzte Terzen ſind angenehm und leicht, nur müſſen ſie alle aus der Harmonie des Baßtones ſeyn. Z. B.

in C dur. in C mol.



G Accord mit der 7.

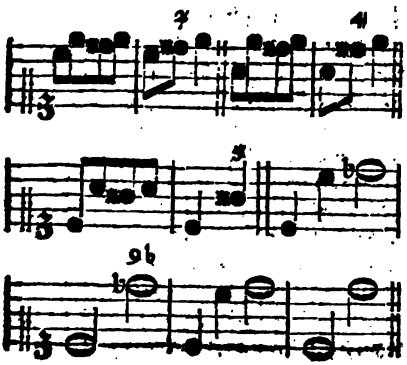


G Accord mit 7.

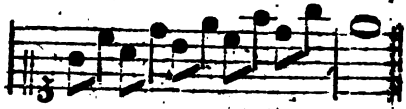
Ueberhaupt kann man die Fortschreitung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

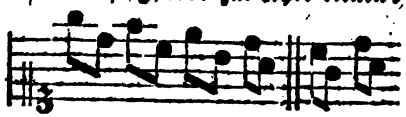
Bey Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Baßton consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schwere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 7, die 4, die 3, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octave angesehen, und auf die Weise vom Sänger gefunden. Dieses wird durch folgende Beyspiele erläutert.



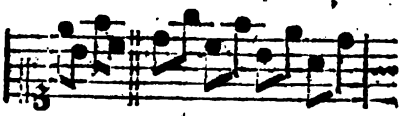
Quartensprünge, die stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quarten herunterzusteigen, oder eine stufenweis höher gehende Folge von fallenden Quarten, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen:

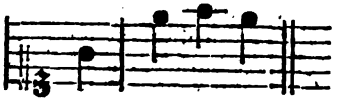


selten gut. nicht



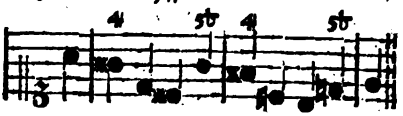
gut. ist gut.

Ohne Unterbrechung durch Quarten zu steigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:

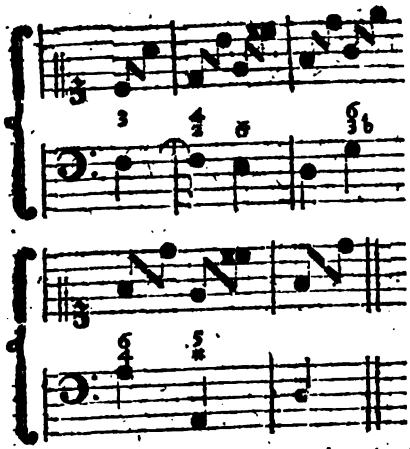


Aber rükwärts herunter giengen diese zwey Quarten nicht an.

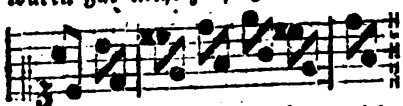
Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verletzt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die größern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltenern vorkommenden größern Sprünge eine desto bessere Würkung thun. Aber aus dem, was wir schon anderswo angemerkt haben *), ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Baßgesang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehöret es wesentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältniß beobachte, welches darin bestünde, daß, wenn der Baß durch halbe Takte fortrüket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonsetzer, wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterstützt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche; besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und oft nothwendig, daß wenigstens eine Stimmme blos durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfalt des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonsetzer wenig darauf achten. Mancher scheinet in der Meynung zu stehen, daß er für einen um so viel geschiktern Tonsetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt herein zwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dies ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil sich besonders auszeichnen müsse;

*) S. Eng.

müßte; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannten Diminutionen, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmak beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern, viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Diese nehmen sich unstreitig am besten aus: aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo selbst rauschende Mittelstimmen nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruk wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Würkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsetzer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne setzen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonstüken großer Meister bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieselben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen scheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie würklich zum Singen, oder wie man sich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Gesanges mit dem, der in dem Text herrschet, übereinkommen müsse, verstehet sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich, den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text oft lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, so versucht er ihn auf das richtigste und nachdrüklichste zu declamiren. Eine schwere Kunst *), die dem Tonsetzer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte

und

*) S. Vortrag in redenden Künsten.

und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden,) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schiklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musikalisch gewesen ist, oft sehr schwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden mit denen, die im Texte sind, übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Setzer sich mit Wiederholungen und Versetzungen einzeler Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden *). Noch unverzeihlicher und würklich abgeschmakt sind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: weinet nicht, und der Tonsetzer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man solche Ungereimtheiten nur zu oft an.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes die Melodien höchst unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Takttheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{4}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{4}{4}$ Takt fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

*) Mahlerey in der Musik.

Von der Melodie überhaupt handeln: Giov. B. Doni (Discorso sopra la perfettione delle melodie. Das Werk ist mir nur aus dem 3ten Bd. S. 55 von Mattheſons Crit. Muſ. und aus N. Forkels Allg. Litterat. der Musik bekannt.) — J. J. Rousseau (Von s. Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Melodie, im 16ten Bde. der Zweybr. Ausg. s. W. gehören, das 12te - 19te Kap. S. 204 u. f. hieher, und handeln De l'origine de la Musique et de ses rapports; de l'Harmonie; fausse analogie entre les couleurs et les sons; erreur des Musiciens; Que le système musical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre; comment la Musique a dégénéré.) — Chstph. Nichelmann (Die Melodie nach ihrem Wesen so wohl, als nach ihren Eigenschaften, Danzig 1755. 4. Das Werk enthält 63 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Die Musik ist eine Wissenschaft des Klanges; es giebt eine ursprüngl. Ordnung der auf einander folgenden Töne; jeder Klang ist schon eine Harmonie; worin die Theorie und die unterschiedenen Arten der Ausübung der Musik bestehen; die allgemeinste Regel der Composition; von dem Subject, oder der Materie, mit welcher die Musik umgeht; von dem Object, oder der Materie, um welcher die Musik arbeitet; die Harmonie wirkt nur vermittelst der Bewegung; Zeit und Dauer der Bewegung einer Musik kann nur auf dreyerley Art beschaffen seyn; von den drey verschiedenen

ten Haupt- Setz- oder Schreibarten in der Musik; von der Form der musikalischen Zusammensetzungen und von dem letzten Endzweck der Musik; von dem Vorwurfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodische und das polyodische Verfahren von einander verschieden sind; wie man in der Composition auf monodische Art zu Werke geht; Erklär. der polyodischen Art der Grundlegung eines Gesanges; Scheinbare Vorzüge der monodischen Art der Grundleg. eines Gesanges; Widerlegung derselben; die monodische Art der Grundlegung zu einem Gesange ist nicht so natürlich als die polyodische; Grund der Umkehrung oder Versetzung des Grundtones überhaupt; Unterscheid zwischen der polyodischen und monodischen Umkehrung; das Zeitmaß ist in der Musik von großer Kraft; Erklär. der monodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; Erklär. der polyodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; was Melodie und was Harmonie in der Musik sey; wie sich die Melodie und die Harmonie, in Ansehung der Zeugung und des Ursprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zusammen gesetzten Harmonie ist beständig, und von der Natur selbst festgesetzt; warum wir den Fortgang der singbaren Stuffen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Gesanges aus der vorher bestimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des natürl. Gesanges fließende Schlußfolgerungen; ein allg. Hauptsatz; Erläuter. durch melodische Beyspiele; Forts. der Erläuter. durch melodische Beyspiele; die Melodie unterhält unsre Aufmerksamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptsatzes durch monodische Beyspiele; die Effecte des monodischen Verfahrens, in Absicht auf den Mangel genugsamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortgef. Betracht. über die Unvollkommenheit der Monodie in Ansehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyodische Verfahren wird begegnet; Monodie in Absehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortsetzung; die Musik begnügt sich nicht blos, das allgemeine Urbild der Musik; die natürlichen Fortschreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Musik bedient sich der Verschiedenheit der Harmonie also, daß dadurch gewisse Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterschiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Absehn auf die Nachahmung einer Leidenschaft, oder eines natürl. Gegenstandes betrachtet; Fortgef. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Ansehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenstandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie ist um desto schöner, je mehr sie nur um eines solchen Fortgangs der Grundklänge willen ist, der sich für die besondern Umstände schickt; die Monodie unterbricht zum öftern die aus dem guten Verhalten der unterschiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zusammensetzung entstehende Einheit der Zusammenstimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren fließenden unterschiedlichen Eigenschaften; nur die Ausdrücke der Melodie sind bestimmt und gewiß; die Melodie ist allein einfältig und natürlich; nur die Melodie ist von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie sich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlußfolgerungen, die aus dem monodischen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Ursachen der Einführung der Monodie; der Zusammenklang ist schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen; wahre Ursachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Ursachen; die Monodie ist eine Ursache der geringen Wirkung der heutigen Musik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterschiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieser Mittel zu erwarten stehen. Das Resultat des Werkes ist, daß in der Composition nur diejenigen

gen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie für sich allein, sondern auch zugleich die Harmonie die Absicht des Componisten ausdrückt, unterstüzt und empfinden läßt.) — Ernst Gottl. Baron (Abriß einer Abhandlung von der Melodie . . . Berl. 1756. 4.) — —

Von einzeln, zur Melodie gehörigen Punkten: Girol. della Casa (Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti, s. Arteaga's Geschichte der Ital. Oper, Bd. 1. S. 199 d. Uebers.) — Chrstn. Gottl. Neefe (Ueber die musikalische Wiederhohlung, im deutschen Museum v. J. 1776. als worunter der Verf. den öftern Gebrauch eines melodischen Satzes verstehet.) — —

Wegen des Rangstreites zwischen Harmonie und Melodie s. den Art. Harmonie, S. 478. — —

Menuet.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gesetztes Tonstük in ¾ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschikt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Baß, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz im reinen zweystimmigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesetzt seyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine andere Ausweichungen statt, als in die Dominante des Hauptttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante, und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern, den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen; andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn; damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gesetzt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn.

seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er scheinet von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekommen ist. Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheinet er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Würkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durchs Los gewonnen hat, ein Los nennt.

Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Auge der Seele, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genennt worden, nämlich des Verstandes, durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt; sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Auge wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen: so ist dieser Ausdruk, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern *). Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man sagte: der Verstand ist gleichsam das Auge der Seele: so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Aehnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben,

*) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedehnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher gewesen.

hen *), und daß die Bedeutung derſelben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Dieſemnach wäre der gröſte Theil der Wörter jeder Sprache metaphoriſch oder vielmehr allegoriſch.

Wir haben hier die Metapher blos in Abſicht auf ihren äſthetiſchen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derſelben den Sprachlehrern überlaſſen. Die meiſten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien ſind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge, veranlaſſet, und durch die Länge der Zeit hat man vergeſſen, daß ſie Metaphern ſind; weil ſie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht worden. Die Wörter Verſtehen, Einſehen, Faſſen, Behalten, die gewiſſe Würkungen der Vorſtellungskraft bezeichnen, ſind metaphoriſch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieſer Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philoſophen, der die wunderbaren Verbindungen unſrer Begriffe beobachten will **).

In der Theorie der ſchönen Künſte kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die äſthetiſche Kraft haben, und Sachen, die man ohne ſie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, ſondern als Bilder erſcheinen, an denen man die Beſchaffenheit der Sachen lebhaft und einſchauend erkennet. Von ihrer Würkung iſt bereits anderswo geſprochen worden *). Hier bleibet nur über dieſen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da ſie meiſtentheils mit einem einzigen Worte ausgedrükt wird, von ſchnellerer Würkung iſt, als andere Bilder. Man findet, daß ſie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein ſonſt blos philoſophiſcher Vortrag äſthetiſch werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorſtellungskräfte in beſtändiger Beſchäfftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tauſend abwechſelnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphoriſchen Schreibart. Es kann nützlich ſeyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutſamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Ariſtoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weiſe fehlerhaft wird. 1. Wenn ſie nicht richtig, das iſt, wenn keine würkliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt. 2. Wenn ſie (bey ernſthaftem Gebrauch) etwas comiſches hat, das iſt, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contraſt ausmachen. 3. Wenn ſie zu hoch, oder ſchwülſtig iſt. 4. Wenn ſie dunkel und zu weit hergeholt iſt. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn ſie abgenutzt, oder ſo ſehr gewöhnlich iſt, daß man ohne das Bild ſich das Gegenbild dabey unmittelbar vorſtellt. Dieſes bezieht ſich auf ihre Beſchaffenheit.

*) Man ſehe den Artikel lebendiger Ausdruk.

**) Wer das Genie des Menſchen recht aus dem Grunde ſtudiren will, findet die beſte Gelegenheit dazu in der Erforſchung des Urſprungs der metaphoriſchen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachleſen, was ich in der academiſchen Abhandlung von dem wechſelſeitigen Urſprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

*) S. Bild; Allegorie.

feuheit. Ihr Gebrauch iſt fehlerhaft: 1. Wenn man ſie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn ſie zu ſehr angehäuft werden.

Man trifft faſt in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an ſich haben. Denn da ſie oft aus Noth entſtanden, oder von ſeltenen Umſtänden ihren Urſprung bekommen haben, ſo konnten ſie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der ſtrengſten Aehnlichkeit der Vorſtellungen abgepaßt ſeyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn ſie gleich in der gemeinen Rede vollgültig ſind, hütet man ſich in Werken des Geſchmaks. Und hier iſt auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachſene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn ſie gleich noch ſo richtig und ſchön wären. In warmen Ländern, wo Froſt, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge ſind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römiſchen Hierarchie völlig unbekannt ſind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutſchen Dichters verſtehen:

Ein krummer Stab, der iſt gewachſen
Zum langen Speer *).

Dieſes bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes ſehr ſchwülſtig ſeyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines ſcharfſinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, ſagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der erſten Erfindung: aber wie? wenn ſpät nachher, wenn ſchon alles Bedürfniß weggefallen iſt, aus bloßer Nachahmungsſucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? und gar noch ausgedähnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unſinn, das aufgedunſtene Wortſpiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Witz, der dann vielleicht am wenigſten ſpielen wollte, wenn er am meiſten zu ſpielen ſchien; es war rohe Erhabenheit der Phantaſie, die ſolch Gefühl in ſolche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche ſchaler Nachahmer, ohne ſolches Gefühl, ohne ſolche Gelegenheit — ach; Ampüllen von Worten ohne Geiſt *)."

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Witz; eine geſunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einem fleißigen Beobachtungsgeiſt und weitläuftige Kenntniß der körperlichen und ſittlichen Natur unterſtützt, ſo muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entſtehen. Darum iſt nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftſtellers beſſer erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was ſchon an einem andern Orte dieſes Werks angemerkt worden, daß in unſern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten ſo weiten Ausdähnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey ſo ſehr vervielfältigten mechaniſchen Künſten, die Quelle der Metaphern weit reicher iſt, als ſie ehemals war. Es zeigte würklich Armuth des Genies an, wenn die

*) Maner ein alter deutſcher Dichter aus des Hundii Gloſſar. bey Leibnitzen in ſeinem Krymol.

*) Herder über den Urſprung der Sprache S. 115.

Neuern in diesem Stük die Alten nicht übertrafen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdient angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmaks ein sehr wichtiger Fehler ist *).

Auch dem Grade der Begeisterung, in dem man schreibet, muß die Metapher angemessen seyn: hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metaphr gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft: so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Orestes, um seinen Pylades von dem Opfermesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit *)."

Dieses Beyspiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glükliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre, den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induction, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

Von der Natur der Metapher überhaupt wird in der Recension der Sulzerischen Theorie, in der N. Bibl. der sch. Wiss. Bd. 15. S. 46 u. f. gehandelt. — Uebrigens wird diese Figur in allen Rhetoriken und Poetiken in Erwägung gezogen, und ich verweise daher nur auf die, meines Bedünkens, bessern Untersuchungen darüber, als in den reflex. sur la poesie des L. Racine, ein Abschnitt darüber — in den Elements of Crit. des Home der 6te Abschn. des 20sten Kap. Bd. 2. S. 275. 4te Ausg. — in Priestleys Vorlesungen über Redekunst und Kritik, die 22ste und 23ste Vorles. S. 191. der deutschen Uebers. — in Blair's Lectures, die 15te, Bd. 1. S. 295. — Wahre Philosophie über Metapher enthält der Aufsaz: Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, in dem 23ten Bd. der N. Bibl. der sch. Wissensch. (von H. Eberhard.) —

Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, sondern

*) S. Ton.

*) Iphig. in Taur, vs. 600, 601.

dern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehöret, genennt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Würkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruk stylum vertere, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursache genennt, und die Würkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pelion umbras;

so will er sagen, er, der Berg, sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Würkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preußische Adler, der Preußische Zepter, anstatt das Preußische Reich.

5. Ein Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein seichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. Iam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man siehet leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Würkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müsse gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammlet würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkennt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdruks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.

Von der Metonymie handelt, unter mehrern, ausführlicher, Priestley in der 27ten seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik, S. 243. der deutschen Uebersetzung. —

Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Triglyphen oder Dreyschlitzen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wesentlichste ist angemerkt, und durch die dort stehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer

Größe, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkührliche im Geschmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führet.

Die erste betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, in welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß blos in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläßigkeit (denn die Dorier scheinen überall weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn,) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheinet, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufgekommen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man itzt einen Baumeister tadeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefährer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werden. Indessen ist Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscanischen Ordnung durch Einführung der Abschnitte *) auch Metopen anbringet.

Noch weniger kann das Seltsame und Eigensinnige des Geschmaks gerechtfertiget werden, das sich in der alten Verzierung der Metopen zeiget, denen Hirnschädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmak gehört, aus allgemeinen Grundsätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsatz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst widrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menschen sind **), die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmaks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfohlen werden?

Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinesten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch seine Form angenehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibet dieser Artikel stehen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einem besondern Artikel vorkommt †).

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abge-

*) S. Abschnitt.
**) S. Masken.
†) S. Sylbenmaaß.

abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hievon anzugeben.

In Gegenständen, die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen sollen, ist das Metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zwek durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche prosaische Wolklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr interessanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungekünstelten Reden hören, so finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erweken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; diese kann Niemand mit Wolgefallen hören und sehen. Sollten sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergözung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Obelisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein blos zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig ist.

Dieses erkläret den Ursprung alles Metrischen in Werken des Geschmaks. Was übrigens von der nähern Beschaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen *).

Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer so unbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzunehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeiget werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

Mi = Fa.

(Musik.)

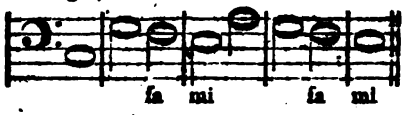
So nennet man die in der diatonischen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisation der erstere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn diese beyde Sylben ein Wort ausmachten: so hat man dabey allemal Rükſicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der La-

ge

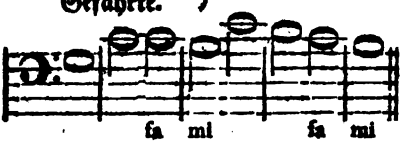
*) S. Ebenmaas; Sylbenmaas; Rhythmus; Eurythmie.

ge des Mi und Fa, die in verschiedenen Tonarten verschieden ist, entstehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesetzten Kirchensachen, und in allen Fugen, in Absicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die strengste Aufmerksamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsatze hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

Führer.

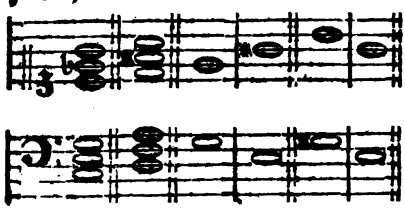


Gefährte.



Nur wenn der Hauptsatz mit einem Gegensatz in verschiedene Contrapunkte versetzt wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch x oder b zu erhalten.

Man liest oft bey älteren Tonlehrern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hüten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreitung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Dissonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinsel, aber nicht durch Striche, sondern blos durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemählde aus feinen an einandergesetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemählde wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemählde, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Pinselstriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmahler recht geschikt ist, eben die Würkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemählde. In Portraiten sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schiken sie sich am besten.

Diese

Dieſe Mahlerey dienet nur für ſehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müſſen geſetzt werden: ſie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutſamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein laſſen ſie mehr die Geduld und den Fleiß des Künſtlers, als ſein Genie bewundern. Doch ſieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber ſie ſind ſelten. Indeſſen iſt die Miniatur deswegen ſchätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geſchmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich beſinne mich bey irgend einem alten Schriftſteller die Beſchreibung eines Gemähldes geleſen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet geweſen ſeyn. In den mittlern Zeiten, da die ſchönen Künſte meiſt in Staub lagen, mag die Miniatur am meiſten geblühet haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchſtaben kleine Gemählde machen; und dieſe Art der Pracht war ihnen damals ſo gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es iſt. In dem Cabinet des Herzogs von Parma ſoll ein Miſſale dieſer Art von ausnehmender Schönheit ſeyn, von Dom. Jul. Clovio bemahlt. Dieſer Clovio iſt einer der berühmteſten Miniaturmahler geweſen. Seine vornehmſten Werke ſind nebſt denen von Fra Giov. Batt. del Monte Sinario vornehmlich in der florentiniſchen Gallerie zu ſehen.

Von beſondern Anweiſungen zur Miniaturmahlerey ſind mir bekannt: Traité de la Miniature von Mdſel. Cath. Perrot ſ. l. 1625. 12. und bey dem 6ten Bde. der Entret. ſur les Vies et les Ouvrages des plus excell. Peintr. . . . p. Mr. Felibien, Trev. 1725. 12. — Traité de Mignisture pour apprendre aiſement à peindre ſans maitre, Lyon 1672. f. Par. 1676. 12. à la Haye 1688. 1708. 12. (Der Verf. nennt ſich C. B. und hat das Werk der Mdſel. Jouquet zugeſchrieben; es iſt nachher noch öfter, unter dem Titel: Ecole de la Migniature . . . avec les ſecrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni, et l'or en coquille, Lyon 1679. 12. Brux. 1692. 12. Par. 1769. 8. 1782. gedruckt; und Italieniſch zu Mayland 1758. 12. erſchienen. Auch iſt eine engliſche School of Miniature, 1733. 8. und eine Art of painting in Miniature, Lond. 1750. 8. beyde aus dem Franz. überſetzt, vorhanden; ſo wie eine deutſche, „Grundmäßige Anweiſung zum Miniaturmahlen von G. A. D. J. Nürnb. 1688. 12. welche ebenfalls aus dem Franzöſiſchen überſetzt iſt; ich weiß aber nicht, ob es Ueberſetzungen dieſes Werkes ſind. Urſprünglich beſtand daſſelbe nur aus 7 Kapiteln; in den neuern Auflagen enthält es (auſſer einem Traité de la Peint. au Paſtel) deren 9, und dieſe handeln: De la Peint. en général, de ſon origine, de ſon progrès, ſa definition, ſes parties; du deſſein, des div. manieres de deſſiner; quelques inventions pour deſſiner en faveur de ceux qui ne ſavent que peu ou point de deſſein; des couleurs, de leur préparation, de leurs qualités, des pinc. palette etc.; quelques preceptes generaux pour la prat. avec la manière de faire les fonds; des carnations; des draperies, crêpes, linges, dentelles, pierreries etc.; des païſages; des fleurs.) — L'Academie de la peinture . . . pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en Migniature, Par. 1679. 12. — Eliae Brenneri Nomenclatura trilinguis, genuina ſpecimina colorum ſimplicium exhibens quibus artifices miniatae picturae utuntur, Holmiae 1680. 8. — Anweiſung zum Miniaturmahlen, Leipz. 1752. 1766. 8. — Ums Jahr 1759 machte Hr. Vincent von Montpellier in Paris Verſuche,

ſuche, mit Oel in Miniatur zu mahlen (S. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 6. S. 405 u. f.) ob er ſeine Methode bekannt gemacht, iſt mir nicht bewuſt. — Traité de Mignature, Par. 1765. 12. — Trattato del Diſegno e della Pittura in Miniatura . . . Ven. 1768. 8. — Introduction à la Mignature, par Mr. Muyol, Amſt. 1771. 12. — Traité ſur l'art de peindre en miniature par le moyen duquel les Amateurs qui ont les premiers principes du deſſein peuvent atteindre à la perfection ſans le ſecours d'un maitre, p. Mr. Violet, Par. 1788. 18. 2 Bde. Deutſch von J. H. M. Hof 1793. 8. — Auch handelt in des de Piles Elemens de la Peinture das 11te Kap. (Oeuvr. T. III. S. 244) von der Miniaturmahlerey; und bey dem Wörterbuche des Pernety findet ſich ein Aufſatz darüber. — —

Zu der Geſchichte der Miniaturmahlerey: Eſſai ſur l'art de verifier l'age des Miniatures peintes dans des manuſcrits depuis le XIV jusqu'au XVII Siecle incl. de comparer leurs differens ſtyles et dégrés de beauté, et de determiner une partie de la valeur des manuſcrits qu'elles enrichiſſent, par Mr. l'Abbé Rive, Par. 1784. fol. 26 Blatt. — —

Als Miniaturmahler ſind vorzüglich bekannt: Oderico da Gobbio (1330) D. Lorenzo (1410) Attavante (1450) Fra Bernardo (1450) Franc. Giov. Angel. da Fieſole († 1455) Gherardo († 1470) Bart. della Gatta, Abate di S. Clemente (1490) Girol Fieino (1550) Anna Segers (1550) Joh. Mielich († 1572) Dom. Giul. Clovio († 1578) Giovb. Anticone (1590) Annuntio Galizi (1590) Andr. di Vito (1610) Iſac Oliver († 1617) Giov. P. Cerva († 1620) Fil. de Lionno († 1625) Jac. Ligozio († 1627) Simb Scorza († 1631) Franc. und Michele da Caſtello (1636) Giovb. Caſtelli († 1637. Aus dem, was Soprani in den Vite de Pittori Genoeſii, S. 35 u. f. von dieſem Mahler erzählt, könnte man beynahe ſchlieſen, daß in Genua, zu ſeiner Zeit, die Mahlerey noch nicht zu den ſchönen Künſten, ſondern zu den Handwerken gerechnet worden.) Joh. Wilh. Bauer († 1640) Sig. Laire († 1640) Jacq. Stella († 1647) Louis du Guernier († 1659) Giovb. Steſaneſchi († 1659) Phil. Fruitiers (1660) Pet. Oliver († 1660) Balth. Gerbier († 1661) Bon. Biſi, Padre Pittorino gen. († 1662) Giovb. Borgonzone (1662) Giovanni Garzoni († 1670) Nic. Gaſnier (1670) Joſ. Bapt. van Duinen (1671) Sam. Cooper († 1672) Jacq. Bailly († 1679) Cl. Aubriet (1700) Alemans von Breſſel (1700) Joſ. Werner († 1710) Eliſ. Sophie Cheron († 1711) Giovanna Maria Clementina (1720) Jacq. Phil. Ferand († 1733) C. G. Klingſtet († 1734) Rud. Manzoni (1739) Giuſ. di Signoro (1740) Felicitas Sartori (1740) Maria Felicia Tibaldi (1740) Jac. Chret. Leblond († 1741) Jacq. Ant. Arlaud († 1743) Marolles (1750) Roſalba Carriera († 1757) Ismael Mengs († 1764) Giuſ. Camerata (1764) D. Lud. Melendez (1765) Jeanb. Maſſe († 1767) Ph. A. Baudouin († 1770) Franc. Boucher († 1770) C. Barber (1770) Guſtav Andr. Wolfgang (1770) Mart. de Meytens († 1770) Jean Et. Liotard (1776) Ant. Fdr. König († 1787) Dan. Chodowiecky — H. F. Füger — Niron — Shelly — Andreas Weſtermeyer — — S. übrigens den Artikel Schmelzmahlerey.

Minute.

(Baukunſt.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeiſter den Model eintheilen. Die meiſten geben der Minute den dreyßigſten Theil des Models. Man ſehe den Artikel Model.

Mitleiden.

(Schöne Künſte.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte beſonders in Betrach-

Betrachtung zu kommen. Verſchiedene Werke der Kunſt zielen blos darauf ab, uns dieſe Art der Wolluſt, die das Mitleiden mit ſich führet, genießen zu laſſen. Darum wollen wir hier die Natur und die Würkungen dieſer Leidenſchaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derſelben in den ſchönen Künſten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menſchen, an deren Schikſal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es ſey daß ſie ſelbſt dabey leiden, oder nicht. Denn oft entſteht das gröſte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich ſehen, ob ſie gleich ſelbſt ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwitzigen geſchieht. Das erſte alſo, was zum Mitleiden erfodert wird, iſt, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schikſal nehmen müſſen. Sowol bey der einen als bey der andern dieſer Bedingungen iſt verſchiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerſt alſo richtet ſich das Mitleiden nach den Vorſtellungen, die wir ſelbſt von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug iſt, ſelbſt keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erwekken; und ſo wird der, welcher den Beſitz des Reichthums gering ſchätzet, kein Mitleiden mit dem haben, der ſein Vermögen verloren hat; auch ſogar alsdenn nicht, wenn es dieſem ſchmerzhaft iſt. Es giebt ſogar Fälle, wo wir den über ſein Elend klagenden ſchelten, und es ihm übel nehmen, daß er ſich elend fühlet. So gewiß iſt es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir ſelbſt leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden iſt, daß uns die Perſonen, deren Elend wir fühlen ſollen, nicht gleichgültig ſeyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig iſt, macht keinen Eindruk; trifft es Perſonen, die man haſſet, ſo macht es ſogar Vergnügen. Aber auf den höchſten Grad ſteiget es, wenn das Elend Perſonen betrifft, für die man große Hochachtung, oder ſehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt iſt ein Menſch nur in ſofern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menſchen, die Niemand achten als ſich, und die, welche ihnen angehören, und dieſe ſind gegen alle Menſchen hart und unempfindlich; — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand iſt: dieſe haben nur mit Perſonen ihres Standes Mitleiden; ſie ſehen die Noth der geringern ohne die geringſte Rührung. Nicht ſelten findet man Menſchen, die ſo ſehr in ſich ſelbſt verliebt, und dabey ſo kurzſichtig, und daher ſo ungerecht ſind, daß ſie jeden andern Menſchen, der nicht ſo denkt und handelt wie ſie es erwarten, verachten, oder gar haſſen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menſchen, die gegen ihre Freunde ſehr mitleidig ſind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienſtlichen Angelegenheiten von einer andern Parthey, als ſie ſelbſt ſind. Ich habe einen Mann gekannt, der ſich aus unmenſchlichen Grauſamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden faſt außer ſich kam, wenn er eines ſeiner Kinder leiden ſah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menſchen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt ſieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß alſo

also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespear in einem hohen Grade besessen. Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clarissa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muster beyfallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsteht sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steiget das Mitleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

Sic o! sic positum adfati discedite corpus.
Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis
Exuviasque petet: facilis jactura sepulchri est *).

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zuletzt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennt seinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungs- und liebenswürdiger Jüngling ist, so übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen; und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein andrer nur spotten würde. Es giebt Menschen, die nicht begreifen können, daß man unglüklich sey, so lange man Macht oder Reichthum besitzt, und dadurch in Stand gesetzt wird, sich alles, was zum Vergnügen der Sinne gehört, zu verschaffen. Wie die Menschen, nach einer gemeinen oder feinern Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen oder feineren Dingen finden, so urtheilen und empfinden sie auch verschiedentlich bey dem Elend, und darnach richtet sich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Würkung dieser Leidenschaft, in sofern sie durch die Werke der schönen Künste erregt wird, ist gar oft nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Mensch alles lieber, was sein Gemüth ohne widrige dauernde Folgen in Bewegung setzet *).

Sa

*) Aeneid. L. II.

*) Man sehe, was hiervon im Artikel Leidenschaft III Th. S. 224 angemerkt worden.

So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine schwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Würkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstreken. Dieses verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend sehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unschiklichem Betragen andrer Menschen auf die Leidenden gekommen ist: so werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabscheuen, die andre elend gemacht hat. So würkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdammte Ehr- und Herrschsucht des Agamemnons, der selbst das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerühret hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert *)? Ueberhaupt also kann das Mitleiden dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erweken, wodurch unschuldige Menschen unglüklich werden. Der Künstler verdienet unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laster über Unschuldige gebracht haben, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose boshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können, durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Besitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beyspielen erhellet, was für gute Würkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen. Was sie bey den verschiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte

*) Od. I. II. Od. 13. vs. 26. ff.

Schildrungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den würkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend machte. Wie es oft geschieht, daß Menschen vor allzugroßen Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können: so kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwerlichkeit lebhaft zu fühlen: so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihren Folgen nüzliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erstreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäffte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, so muß er das Elend, das unsre Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein bessers Schiksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der Leidenden zu setzen, damit wir alles recht fühlen: denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, das er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrüken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erwekt, dessen Würkungen, wie vorher gezeiget worden, heilsam sind, wodurch er Abscheu oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Bosheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen,

nen Haupt- Setz- oder Schreibarten in der Musik; von der Form der musikalischen Zusammensetzungen und von dem letzten Endzweck der Musik; von dem Vorwurfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodische und das polyodische Verfahren von einander verschieden sind; wie man in der Composition auf monodische Art zu Werke geht; Erklär. der polyodischen Art der Grundlegung eines Gesanges; Scheinbare Vorzüge der monodischen Art der Grundleg. eines Gesanges; Widerlegung derselben; die monodische Art der Grundlegung zu einem Gesange ist nicht so natürlich als die polyodische; Grund der Umkehrung oder Versetzung des Grundtones überhaupt; Unterscheid. zwischen der polyodischen und monodischen Umkehrung; das Zeitmaß ist in der Musik von großer Kraft; Erklär. der monodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; Erklär. der polyodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; was Melodie und was Harmonie in der Musik sey; wie sich die Melodie und die Harmonie, in Ansehung der Zeugung und des Ursprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zusammen gesetzten Harmonie ist beständig, und von der Natur selbst festgesetzt; warum wir den Fortgang der singbaren Stuffen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Gesanges aus der vorher bestimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des natürl. Gesanges fließende Schlußfolgerungen; ein allg. Hauptsatz; Erläuter. durch melodische Beyspiele; Fortsetz. der Erläuter. durch melodische Beyspiele; die Melodie unterhält unsre Aufmerksamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptsatzes durch monodische Beyspiele; die Effecte des monodischen Verfahrens, in Absicht auf den Mangel genugsamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortsetz. Betracht. über die Unvollkommenheit der Monodie in Ansehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyodische Verfahren wird begegnet; Monodie in Absehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortsetzung; die Musik begnügt sich nicht blos, das allgemeine Urbild der Musik, die natürlichen Fortschreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Musik bedient sich der Verschiedenheit der Harmonie also, daß dadurch gewisse Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterschiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Absehn auf die Nachahmung einer Leidenschaft, oder eines natürl. Gegenstandes betrachtet; Fortsetz. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Ansehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenstandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie ist um desto schöner, je mehr sie nur um eines solchen Fortgangs der Grundklänge willen ist, der sich für die besondern Umstände schickt; die Monodie unterbricht zum öftern die aus dem guten Verhalten der unterschiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zusammensetzung entstehende Einheit der Zusammenstimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren fließenden unterschiedlichen Eigenschaften; nur die Ausdrücke der Melodie sind bestimmt und gewiß; die Melodie ist allein einfältig und natürlich; nur die Melodie ist von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie sich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlußfolgerungen, die aus dem monodischen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Ursachen der Einführung der Monodie; der Zusammenklang ist schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen; wahre Ursachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Ursachen; die Monodie ist eine Ursache der geringen Wirkung der heutigen Musik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterschiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieser Mittel zu erwarten stehen. Das Resultat des Werkes ist, daß in der Composition nur diejenigen

tige, wodurch, wie Hagedorn sich glüklich ausdrükt *), die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Würkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemählde sehen. Ohne sie kann kein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Mahlern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Auge unterstützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

Mittelstimmen.

(Musik.)

Sind in einem Tonstük die Stimmen, welche außer dem begleitenden Basse den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Basse und dem Diseant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelstimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruk sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, dem sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

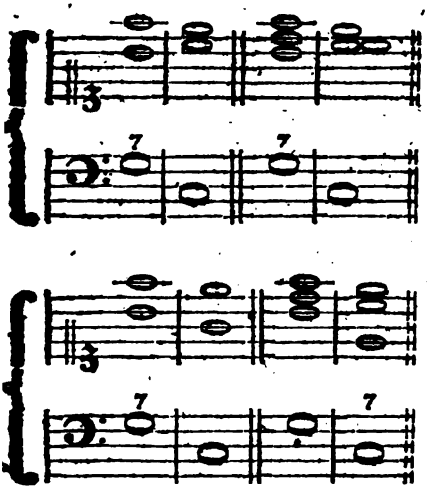
Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstüks *), nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelstimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schiklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhangenden Tönen zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus: so leisten sie auch wenig Hülfe, und es wäre in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle diejenigen, welche die Mittelstimmen spielen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelstimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelstimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Haupt-

*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 302.

*) S. Melodie.

Hauptſtimme haben. Aber einem beſſern Geſang dieſer Mittelſtimmen zu gefallen, wird auch wol ein ſolcher Ton weggelaſſen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieſes muß vornehmlich in Mittelſtimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum iſt in folgenden Beyſpielen



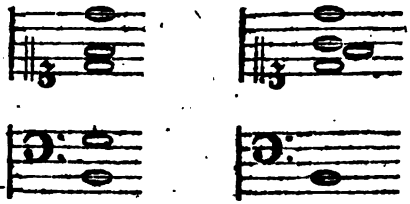
das erſte und zweyte, da das Subſemitonium in der Mittelſtimme ſeinen natürlichen Gang über ſich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger ſind, vorzuziehen.

Es iſt eine Hauptregel, daß die Mittelſtimmen ſich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptſtimme in der Höhe heraustreten, weil dieſe dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man ſich nicht einfallen laſſen, einen Gedanken in der Hauptſtimme abzubrechen, und ſeine Fortſetzung einer Mittelſtimme zu überlaſſen.

Ueberhaupt gehört mehr, als bloſſe Kenntniß der Harmonie, zu Verfertigung guter Mittelſtimmen. Ohne feinen Geſchmak und ſcharfe Beurtheilung werden ſie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräuſch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beſte Würkung thun die Mittelſtimmen, in denen die zur Vollſtändigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine ſingbare Melodie ausmachen. Am reineſten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelſtimmen ſo vertheilt ſind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieſer Accord weit beſſer als dieſer:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelſtimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmoniſten, die gerne ihre Kunſt zeigen wollen, geſchieht, zu ſehr mit Tönen überhäuft iſt. Daher laſſen bisweilen gute Melodiſten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Geſang haben ſollen, die Bratſche mit dem Baß im Uniſonus gehen. Wie die Mittelſtimmen zu Arien zu behandeln ſeyen, kann man am beſten aus den Grauniſchen Opern ſehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelſtimmen in gewiſſen Stüken daher, daß eine derſelben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn ſie durch die Melodie, wie oft geſchieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Grauniſche Arie aus der Oper *Cleopatra*: Ombra amata etc. ein ſchönes Beyſpiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Geſang höchſt pathetiſch machen; die

Mittelstimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnißmäßige Größe jedes zur Verzierung dienenden Theiles bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dik, so ist der Model groß; ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und Skamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyspiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den, die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den, welcher die absoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und denn den, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeiget; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wie viel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model seyn muß *); mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{3}{7}$ Lr. Linie für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen: so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch wer-

*) S. Säulenordnung.

werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß 5$\frac{1}{7}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle stellen, und diesen 4 Model geben: so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einander stehenden Ordnungen muß der Model der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander stehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenter von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn *). Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu den untern sich verhalten wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model x setzet, und für den obern y, so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model 2$\frac{5}{8}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{1}{2}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 mal 2$\frac{5}{8}$, oder 51$\frac{3}{4}$ Fuß, das obere 48$\frac{1}{2}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen blos mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer

*) S. Ueberstellung.

*) S. Säulenordnung.

von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahlerakademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und würklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeiget. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppirung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Andrdnung vor sich setzen kann *). Es ist deswegen den Anfängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Musik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio; und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation, das ist, ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunst, den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstük schließt, einzulenken.

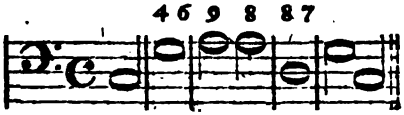
In ganz kurzen Tonstüken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschließe. Dieses erfodert wenig Kunst. Es kommt blos darauf an, daß

*) S. Anordnung I Th. S. 157.

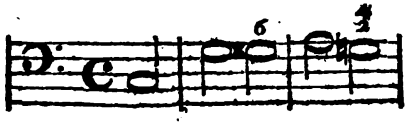
daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie, durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in C dur, anstatt also zu moduliren,



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöscht würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stüke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden *). Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verstehet, erfodert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stüken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüssen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden **), den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeiget worden, wie die verschie-

*) Man sehe was hierüber in dem Artikel Fortschreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

schiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in sofern es um einen gefälligen und wolfließenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenschaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

Sie ist nicht in allen Arten der Tonstüke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meistentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung des Ausdruks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsetzer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählig seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk sehr unterstützt werden. In Stüken von sanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht so oft ausweichen, als in denen, die ungestümere Leidenschaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzusanft absticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruk bestimmt werden, daß jeder einzele melodische Gedanke in dem Ton vorkäme, der sich am besten für ihn schiket. Zärtliche und schmerzhafte Melodien, sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schwereften Theile der Kunst, in der Modulation untadelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Duette von Graun können hierüber zu Mustern dienen.

(*) Ausser den, bey dem Art. Accord angeführten, gröstentheils hieher gehörigen Schriften, findet sich im 4ten Bd. S. 688 der Burneyschen History of Musik ein Werk von Jos. Frick, On Modulation and Accompani-

panient, Lond. 1782 angezeigt, deſſen Innhalt ich aber nicht näher zu beſtimmen weiß. — —

Monochord.

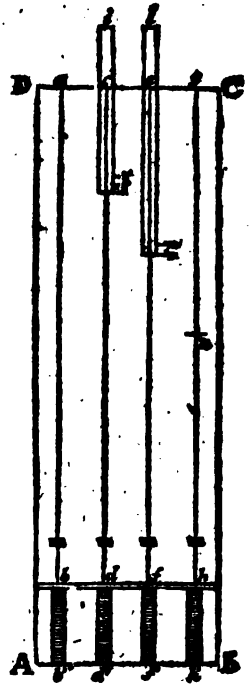
(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Saiten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hohl, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſoferin die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden; ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie *), ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

*) S. Conſonanz.

Man ſtelle ſich vor ABCD ſey der Kaſten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh ſeyen vier



gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; bb', dd', ff', hh', ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; ik und lm ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſetzt, ſo daß nur die halbe Sayte nh klinge.

Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Töne ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man ſetze, die Sayten

ab,

mittelſt welcher man die muſikal. Tempos natur . . . . ſo genau als es das Gehör zu faſſen vermag, nicht nur auf verſchiedene Art ausrechnen, ſondern auch bis auf ein Haar ausmeſſen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Inſtrumente bringen kann, ... Lobenſt. 1749. 8. a) Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobenſt. fol.) —, In der Mizlerſchen Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Chriſtph. Gottl. Schebler die Aufgabe: „Einem Monochord ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind, um zu beweiſen, daß die 12 einfachen Klangſtuffen gleich ſchweben“ aufgelöſt. — Im Anhang zum 3ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet ſich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeiffenmeſſer.“ — — Auch handeln gelegentlich mehrere muſikal. Schriftſteller davon, als Rob. Flud, in dem, beyſ. Hiſtor. utriusque Cosmi-Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Muſices, in dem 3ten Buche deſſelben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. ſ. Muſurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f. ſeines Curſ. ſ. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.) ſ. Compend. Muſic. ſignator. et moduiator. voc. Dresd. 1689 und 1724. 8. — J. W. Marpurg im 19ten Kap. ſ. Anfangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein Unterricht von dem 1758 erfundenen und eingerichteten Monochord findet ſich bey J. Dan. Berlins Anleit. zur Tonometrie. . . . Koppenh. 1767. 8. — —

Imgleichen, giebt es noch muſikaliſche Handſchriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Faerner, Andr. Roſellus, u. a. m. über die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Hugilbert, Berno, Hermannus, Contractus haben ſich bis jetzt nicht gefunden. — — Es übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſofern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild, anſchauend erkennt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopée als ein ſittliches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater Le Boſſu hat behauptet, die Ilias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Recht hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopée auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moraliſches Gemählde.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemählde von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel

*) S. Fabel dieſ.

Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſein Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemählde uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemählde in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, Dionyſius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemählde ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchiklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. Chodowiezky, das Leben eines Mannes nach der Welt, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte Arkadien des Pouſſins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des Inhalts des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt

es

*) S. Mahlerey.
**) S. Aufſchrift.

Mittelſtimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunſt.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunſt die verhältnißmäßige Gröſſe jedes zur Verzierung dienenden Theiles beſtimmt wird. Indem der Baumeiſter den Aufriß gewiſſer Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der abſoluten Gröſſe in Fußmaaß, ſondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und deſſen kleinern Theilen. Der Model iſt nämlich keine beſtimmte Gröſſe, wie ein Fuß, oder eine Elle, ſondern unbeſtimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Iſt die Säule ſehr hoch, und folglich auch ſehr dik, ſo iſt der Model groß; iſt die Säule klein, ſo wird auch der Model klein.

Vitruvius, und ſeinem Beyſpiel zufolge Palladio, Serlio und Skammozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der doriſchen Ordnung nehmen die drey erſten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyſpiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Gröſſe weit unter dem Model iſt, ſo muß dieſer in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meiſten Baumeiſter theilen ihn in 30 Theile ein, die ſie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach dieſen Erläuterungen müſſen alle Beſtimmungen der Verhältniſſe verſtanden werden, welche in den, die Baukunſt betreffenden Artikeln dieſes Werks vorkommen.

Der Baumeiſter, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßſtäbe, nach denen er ſich richten muß, den, welcher die abſoluten Gröſſen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt iſt, und denen, wodurch er die Verhältniſſe beſtimmt, und der nach Modeln und deſſen Theilen abgetheilt iſt. Er muß alſo wiſſen, den Modelmaaßſtab mit dem andern zu vergleichen. Geſetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von joniſcher Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen ſoll, wird ihm gezeiget; er mißt denſelben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Gröſſe dieſes Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergeſtalt beſtimmt, daß es nach Maaßgebung ſeines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde; die Höhe wird alſo zuerſt nach Ruthen- und Fußmaaß beſtimmt, und daraus muß hernach die Gröſſe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeiſter habe gefunden, daß ſein Gebäude von einer durchgehenden joniſchen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch ſeyn müſſe. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßſtab nach Modeln haben, folglich muß er wiſſen, wie viel Fuß und Zoll der Model ſey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model ſeyn muß *); mithin müſſen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden ſtehen. In dieſem Fall alſo nimmt man den 21ſten Theil von 60 Fuß, das iſt, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{3}{11}$ Linie für den Model. Hieraus iſt offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erſt auf dieſen Fuß ſtellen: ſo würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch wer-

*) S. Säulenordnung.

werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß 5⅐ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle stellen, und diesen 4 Model geben: so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einander stehenden Ordnungen muß der Model der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander stehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenter von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn *). Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu den untern sich verhalten wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model x setzet, und für den obern y, so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.

2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{5}{17}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{1}{17}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 mal $2\frac{5}{17}$, oder $51\frac{11}{17}$ Fuß, das obere $48\frac{4}{17}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Hauptheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen blos mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

*) S. Ueberstellung.

*) S. Säulenordnung.

Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer

von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahlerakademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und würklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeiget. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppirung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich setzen kann *). Es ist deswegen den Anfängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Muſik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Gesang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio; und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation, das ist, ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunst, den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstük schließt, einzulenken.

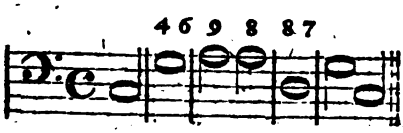
In ganz kurzen Tonstüken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschließe. Dieses erfodert wenig Kunst. Es kommt blos darauf an, daß

*) S. Anordnung I Th. S. 157.

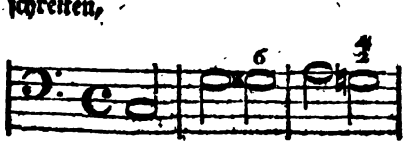
daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie, durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

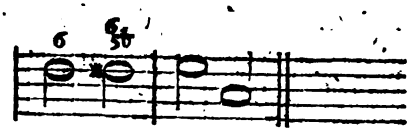
Dabey ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in C dur, anstatt also zu moduliren,



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,





ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöscht würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stüke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden *). Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verstehet, erfodert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stüken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüssen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden **), den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeiget worden, wie die verschie-

*) Man sehe was hierüber in dem Artikel Fortschreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

ſchiedenen Töne am natürlichſten und ungezwungenſten auf einander folgen können, und wie lange man ſich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne ſich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in ſofern es um einen gefälligen und wolfließenden Geſang zu thun iſt. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenſchaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn ſich die Empfindung ſchnell wendet, ſo muß auch der Ton ſchnell abwechſeln. Alſo bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu ſprechen.

Sie iſt nicht in allen Arten der Tonſtüke denſelben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meiſtentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Geſang; die Tanzmelodien und die Lieder ſind in der Modulation ſehr viel eingeſchränkter, als die Arien, und dieſe mehr, als große Concerte. Alſo kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und beſonders ſeine Länge zuerſt in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Abſicht habe, oder ob ſie zur Unterſtützung des Ausdruks dienen ſoll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonſetzer in beſondern Fällen die Regeln ſeines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausſchweifen könne, und wo er ſich immer in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten müſſe; wo er ſchnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo ſeine Ausweichungen ſanfter und allmählig ſeyn ſollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man ſicher ſeyn will, für jeden beſondern Fall die beſte Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk ſehr unterſtützt werden. In Stüken von ſanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht ſo oft ausweichen, als in denen, die ungeſtümere Leidenſchaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern ſogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächſten eben nicht allzuſanft abſticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da ſollte auch die Modulation ſo durch den Ausdruk beſtimmt werden, daß jeder einzele melodiſche Gedanke in dem Ton vorkäme, der ſich am beſten für ihn ſchiket. Zärtliche und ſchmerzhafte Melodien, ſollten ſich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zuſammenhanges halber nothwendig müſſen berührt werden, ſollten gleich wieder verlaſſen werden.

Es iſt einer der ſchwereſten Theile der Kunſt, in der Modulation untadelhaft zu ſeyn. Deswegen iſt zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunſt ſchreiben, ſich über dieſen wichtigen Artikel ſo wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn ſie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den erſten Ton einlenken ſolle. Die Duette von Graun können hierüber zu Muſtern dienen.

* *

(*) Auſſer den, bey dem Art. Accord angeführten, gröſtentheils hieher gehörigen Schriften, findet ſich im 4ten Bd. S. 688 der Burneyſchen History of Muſik ein Werk von Joſ. Frick, On Modulation and Accompani-

paniment, Lond. 1782 angezeigt, deſſen Inhalt ich aber nicht näher zu beſtimmen weiß. — —

Monochord.

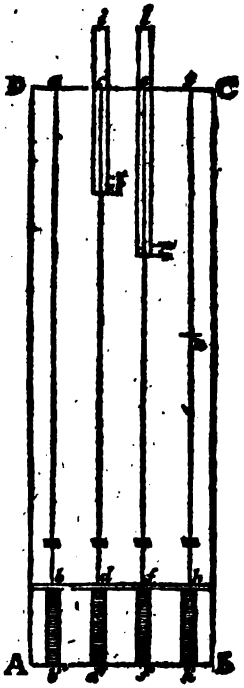
(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Saiten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hohl, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſofern die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden; ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie *), ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

*) S. Conſonanz.

Man ſtelle ſich vor ABCD ſey der Kaſten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh ſeyen vier



gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; bb', dd', ff', hh', ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; ik und lm ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſetzt, ſo daß nur die halbe Sayte nh klinge.

Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Töne ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man ſetze, die Sayten

ab,

ab, cd, ef und gh setzen alle im Unisonus gestimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte gh den Stäg gerade auf die Hälfte der Sayte in n setzen, so würde die halbe Sayte nh den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber lm so weit eingeschoben würde, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte ef oder ab wäre, so gäbe die Sayte mf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequemer für den würklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der ersten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leichte sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyspiel wird die Sache am besten erläutern. Gesetzt also, man wollte die Kirnbergerische Temperatur prüfen, nachdem man sie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrükt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptsächlich auf der Beschaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Consonanzen die wenigsten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: so ist es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn diese gut consoniren, so ist gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvörderst also suche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne sie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-♭E, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A, $\frac{243}{287}$, A-c, $\frac{161}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen: C-E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E-Gis, $\frac{4096}{5103}$, F-A, $\frac{128}{161}$, A-Cis, $\frac{13041}{16384}$; hernach auf gleiche Weise die Quinten, deren in dieser Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A, $\frac{128}{161}$; A-e, $\frac{161}{240}$, und Fis-Cis, $\frac{1024}{1458}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längst der zweyten Sayte cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das ist, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Sayte cd; hernach nach k' trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Länge; nach k'', $\frac{161}{192}$ derselben Länge und so fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längst der Sayte cd hat. Auf eben diese Weise trägt man die Quinten längst der Sayte ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu setzen, so darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, schiebet ik so, daß der Stäg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ stehe, lm schiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, so hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und schiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, lm aber lasse man auf $\frac{2}{3}$ stehen, so hat man einen Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich ist. Schiebet man nun wechselsweise ik auf $\frac{2}{3}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, so wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er sogleich auf den ersten folget, die Harmonie noch gut sey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueste bestimmten Verhältnissen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verschiedenen Intervalle auf das genaueste

*) S. Temperatur.

noueste zu treffen. Denn es ist doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchsten Reinigkeit könnte gestimmt werden.

Ausser dem, was bereits in den alten Schriftstellern von der Musik, als in des Euklides Εἰσαγωγή, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift De Musica vorkommt, gehören hieher: Musica, s. Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus, edidit Andr. Reinhard, Lipsi. 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt Gerbert herausgegebenen Schriften des Guido sich dieser Dialog nicht findet und der, in Pezens Thes. Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufsatz von demselben, die Mensura Monochordi, unmöglich es seyn kann: so ist der Zweifel entstanden, ob auch Guido der Verfasser desselben sey? welchen Zweifel ich nicht entscheiden kann, da ich diese Schrift nur aus Mattheſons Mus. crit.) — Bernelinus (1050. Cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere, im 1ten Bd. S. 318 der, von dem Abt Gerbert herausgeg. Scriptor. ecclesiast. de Musica.) — Cyriac. Schnegass (Nova et exquisita Monochordi Dimensio, Erphord. 1596. 8. Die Schrift enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Monochordum quid, et quomodo construatur; de justa Monoch. dimensione quae fit per Diatasseron; de alia dimensionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de intervallor. quorundam proport. quarum cognitione ad mensur. Monoch. opus est; de utroque Semitonio; quid Comma, quid Schisma, quid Diaschisma, et cur iisdem Monochordon sit distinctum; de utilitate et usu hujus instrumenti.) — Abrah. Bartolus (Beschreibung des Instruments Magadis, oder Monochords, Alt. 1614. klngl. 4. Das Werk besteht aus 3 Th. wovon der erste von der Aehnlichkeit der Töne mit den Planeten; der zweyte von Ausmessungen und Rechnungen; und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — Heinrich Grim (Ihm wird eine deutsche Abhandl. vom Monochord zugeschrieben, die ums J. 1624 erschienen seyn soll; welche ich aber nie gesehen.) — Abdias Trew (Dissertat. de divisione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. speciebus et affectibus, et tandem tota praxi compos. music. Altorf. 1662. 4.) — Joh. Andr. Merkmeister (Musicus mathem. Hodegus curiosus . . . d. i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musik. Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern auch vermittelst derselben, natürliche und richtige rationes über eine musikalische Composition vorbringen könne . . . Leipz. 1687. 4. Das Werk enthält 40 Kap. und einen Anhang von 10 Kap.) — Franc. Louiſie (Nouv. Syst. de Musique avec la description du Sonomètre. Instrum. à corder d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin, Par. 1698.) — John Wallis (On the Division of the Monochord, in den Philos. Transact. vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — Joh. G. Neidhard (1) Die beste und leichteste Temperatur des Monochords. Jena 1706. 4. 2) Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul. Königsb. 1724. 4. 3) Gänzlich erschöpfte mathemat. Abtheil. des Diatonisch-Chromatischen, temperirten Canonis Monochordi, allwo in unwidersprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzustellen und aufzutragen seyn . . . Königsb. 1732. 4.) — Unger. (Mem. sur l'usage d'un Instrum. nommé Phtongometre . . . pour fixer les touches des Instrum. de Mus. S. die Mem. pour l'Hist. des Sciences et des beaux arts, Februar 1742. S. 201.) — G. Andr. Sorge (Gründliche und deutliche Anweisung zur Rationalrechnung und der damit verknüpften Ausmessung und Theil. des Monochords, etc.

mittelſt welcher man die muſikal. Tempera-
tur . . . . ſo genau als es das Gehör
zu faſſen vermag, nicht nur auf verſchie-
dene Art ausrechnen, ſondern auch bis auf
ein Haar ausmeſſen, und ſolalich auf Or-
geln und allerhand andere Inſtrumente
bringen kann. . . . . Lobenſt. 1749. 8.
2) Kurze Erklär. des Canon. harmonici.
Lobenſt. fol.) —, In der Mitzlerſchen
Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Chriſtph. Gottl.
Schreiter die Aufgabe: „Einem Mono-
chord ſo viel Theile zuzueignen, als nö-
thig ſind, um zu beweiſen, daß die 12
einfachen Klangſtuffen gleich ſchweben“
aufgelöſt. — Im Anhang zum 3ten Jahrg.
der wöchentlichen Nachrichten S. 77 fin-
det ſich eine „Nachricht von einem neuen
Monochord, Klang- und Pfeiffenmeſſer.“
— — Auch handeln gelegentlich mehrere
muſikal. Schriftſteller davon, als
Rob. Flud, in dem, beyſ. Hiſtor. utrius-
que Cosmi, Oppenh. 1617. f. beſtändi-
lichen Templ. Muſices, in dem 3ten Bu-
che deſſelben. — Ath. Kircher, im 4ten
Buch des 1ten Bd. ſ. Muſurgia. —
Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f.
ſeines Curſ. ſ. Mund. mathem. Tur.
1670 und 1690. f. 3 Bde. — Printz
in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.)
ſ. Compend. Muſic. Signator. et mo-
dulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8.
—, F. W. Marpurg im 19ten Kap. ſ. An-
fangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4.
— u. a. m. — Ein Unterricht von dem
1750 erfundenen und eingerichteten Mono-
chord findet ſich bey J. Dan. Berlins Anl.
zeit. zur Tonometrie . . . Koppenh. 1767.
8. — —

Imgleichen giebt es noch muſikaliſche Handſchriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Joerner, Andr. Raſeltus, u. a. m. über die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Hugilbert, Berno, Herwännus, Constractus haben ſich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſofern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild, anſchauend erkannt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopöe als ein ſittliches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater Le Boſſu hat behauptet, die Ilias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Rechte hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moraliſches Gemählde.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemählde von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel

*) S. Fabel dieſ.

Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſein Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemählde uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemählde in uns erweckt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, Dionyſius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemählde ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchiklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. Chodowiezky, das Leben eines Mannes nach der Welt, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte Arkadien des Pouſſins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des Inhalts des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt

*) S. Mahlerey.
**) S. Aufſchrift.

es mir mehr als einmal in Kirchen nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen Mythologie und der christlichen Legenden gute sittliche Gemählde sehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künstler, der ein Mann von Nachdenken ist, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geschichte, die Schauspiele, die Werke der epischen, dramatischen und lyrischen Dichter, die äsopische Fabel, das tägliche Leben, alles dieses ist reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumstand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyspiel für einen Tyrannen, wenn Dionysius sich von seinen Töchtern den Bart muß abbrennen lassen, weil er sich vor dem Messer, selbst wenn es in den Händen seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn Damocles in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über seinem Kopfe sieht, und darüber alle sot ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils sehr elend ist; und doch ist der Dichter sehr reich an moralischen Gemählden, die wol verdienten, von einem Chodowiecky herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemählde von der gottlosen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Salis avarus? Pellitur paternos
In sinu ferens Deos,
Et uxor et vir, sordidosque natos *).

*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnsucht besser mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam si sacrificem summo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deseram *).

An wichtigem Stoff zu solchen Gemählden sind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künstler sie in der Absicht, Gebrauch davon zu machen, lesen wollten.

Mosaisch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersetzung kleiner Stüke, gefärbter Steine, oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch feine, in die Länge und queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Viereke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Viereke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemählde kann als ein stükweis aus diesen Viereken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Viereke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Kittes genau aneinandersetze, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemählde verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese

*) Pseudol.

dieſe Weiſe verfertigtes Werk geſehen hat, ſich nicht vorſtellen können, daß ſie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Anſehen würklicher mit dem Pinſel gemachter Gemählde giebt. So weit iſt aber die Kunſt der moſaiſchen Arbeit gegenwärtig geſtiegen, daß das Auge auf dieſe Weiſe damit getäuſcht wird.

Der Urſprung dieſer Gattung der Mahlerey fällt in das höchſte Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perſer *), oder die noch älteren Babylonier, das älteſte uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlaſſet hat, die Erfinder derſelben ſeyen. Vielleicht iſt dieſes ſogar die älteſte Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erſt nachher entſtanden iſt. Die Menſchen haben einen natürlichen Wolgefallen an ſchönen Farben und deren mannichfaltigen Zuſammenſetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muſcheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geſchätzt werden. Da hat man den erſten Keim der Mahlerey durch Zuſammenſetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, ſcheinet der Einfall, durch Aneinanderſetzung ſolcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zuſammenſetzung ſchöner Federn erhält, dem müßigen Menſchen natürlicher Weiſe gekommen zu ſeyn.

Vermuthlich wurden ſolche Steine zuerſt zum Schmuk, als Juwelen zuſammengeſetzt; wovon wir an dem Bruſtbild des oberſten Prieſters der Iſraeliten ein ſehr altes Beyſpiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man verſuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenſtände durch dieſelbe nachzuahmen, und ſo entſtund allmählig die Kunſt der moſaiſchen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glaſes vollkommener geworden.

Wie dem ſey, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß nicht nur die alten morgenländiſchen Völker, ſondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieſer Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibſeln des Alterthums beſitzt die heutige Welt noch verſchiedene moſaiſche Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine ſchon auf das höchſte geſtiegene Kunſt anzeigen *). Zu dieſen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paſte, die mir der itzige Beſitzer derſelben, Herr Caſanova in Dresden, gezeiget, und deren auch Winkelmann gedenkt **). Das Werk iſt aus durchſichtigen Glasſtüken zuſammengeſetzt, zeiget aber nicht die geringſte Spur von Fugen, ſondern die Stüke ſind an einander geſchmolzen, und mit ſo feiner Kunſt, daß man es für ein Werk des feineſten Pinſels halten würde, wenn nicht die Durchſichtigkeit des Glaſes die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man alſo gleich aus dem Alterthum ſonſt keine moſaiſchen Gemählde

*) Man ſehe hierüber Ioh. Alex. Furietti de Muſivis, Romae 1752. 4to. ingleichen die Nachricht von moſaiſchen Gemählden in Köremons Natur und Kunſt in den Gemählden ꝛc. im II Th. auf der 388 u. ff. S.

*) S. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieſes Werk, S. 103 und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt, S. 5 und 6.

mählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Päste schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stük bey den Alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaischen Arbeiten aus viereckigten Stüken noch etwas nachläßig zusammengesetzt, so daß merkliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinsels eines Raphaels und andrer großen Meister vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert, diese Mahlerey zu vervollkommnen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtrefflicher alter Blätter auf das Vollkommenste nach den Originalgemählden mosaisch copirt in der Peterskirche stehen, und nun so lange, als dieses bewundrungswürdige Gebäude selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheinet, daß etwas von dem Mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts soll Andreas Tafi die mosaische Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die ersten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaikschule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glase, und die Glasstükchen, woraus man die Gemählde zusammensetzet, werden so fein gemacht und so gut an einander gefüget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pinsels zu seyn scheinet.

„Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst, hat man dem Cavalier Peter Paul von Cristophoris, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses itztlaufenden Jahrhunderts eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conei, Fattori, Gossone, Ottaviano und andere die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli so glüklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden *).“

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfodert, wird ihrer Ausbreitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis itzt wird sie, so viel mir bekannt ist, nur in Rom, meistentheils auf öffentliche Unkosten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterskirche selbst angelegt ist.

Von der Musivmahlerey handeln theoretisch und historisch: Vetera Monumenta, in quibus *praecipue musiva opera*, sacrarum profanarumque aedium structura, dissertationibus iconibusque observ. oper. et stud. Jos. Ciampini . . . Rom. 1690. 1699. f. 2 Bd. mit Kpf. — De Musivis, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752. 4. mit Kupf. — Ein französischer Auszug aus beyden Werken erschien, unter dem Titel:

*) S. Koremon an dem angezogenen Ort.

Titel: Eſſai ſur la Peinture en Moſaïque, par Mr. le V. . . . Enſemble une diſſertat. ſur la pierre ſpeculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus 12 Kap. und dieſe handeln De l'origine de la Moſaïque; de l'étymol. du mot Moſaïque et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes ſortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Moſ. et des differentes deſtinations que les Anc. en firent; de la Moſ. de Paleſtrine; de l'emploi que les Chrétiens firent de la Peint. en Moſ. dès les premiers tems de la liberté; des ſujets que les anc. Peintres en Moſ. traiwient le plus ordinairement dans les Egliſes; des progrès de la Peint. en Moſ. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions ſurvenues dans la Peint. en Moſ. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. ſur verre a pris ſa place en France; de la reſtauration de la Peint. en Moſ. dans l'Italie; des progrès de la Peint. en Moſ. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle juſqu'à nos jours, et des noms des plus célébres Peintres qui s'en ſont occupés; du mechanisme de la Peint. en Moſ. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Moſ. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet ſich etwas darüber, in dem Werke des Paciaudi, De ſacris Chriſtianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Giuſ. Placenza bey dem 1ten Th. ſeiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité ſur la fabrique des Moſaïques von Fougeroux de Bondaroi, bey den Recherches ſur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Joſ. Pernetti, in ſ. Diction. S. 41 der pract. Abhandl. — Nachrichten von dergl. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in ſ. Geſch. der Kunſt, S. 406 u. f. 1te Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 122. — J. J. Volkmanns im 2ten Bde. ſeiner hiſtor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Koremons Natur und Kunſt in Gemälden Bd. 2. S. 388. . . . Leipz. 1770. 8. — Obſervations ſur la Moſaïque des Anciens, à l'occaſion de quelques tableaux en Moſaïque qui ſe trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Caſimir Haeffelin, in der Hiſt. et Comment. Acad. Elect. . . . Theod. Palat. Vol. V. Hiſt. Mannh. 1783. 4. S. 89 u. f. — Erklärungen einzeler Muſivmahlereyen: Explication de la Moſaïque de Paleſtrine (Prâneſte) par Mr. l'Abbé Barthelemi . . . Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 30. (Schon Kircher, in ſ. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bd. der Supplemente zu ſeiner Antiquité expliquée haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Aufſ. in den Philoſ. Transact. Bd. 2. N. 321. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Muſivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Jacht von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und geſtochen von Capellani, Flor. 1779. — Oſſervaz. di Enn. Quir. Viſconti ſu due Muſaici Ant. iſtoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet ſich in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 2. S. 26 eine kurze Nachricht von einem moſaiſchen Fußboden. — — Ferner gehört hierher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt. — Auſſer den, von H. S. angeführten vorzüglichen Muſivarbeitern, ſind als ſolche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandajo († 1493) Pietr. Oda (1500) Fre. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scalza (1550) Ferd. Sermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1550) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Cajetano (1559) Ang. Gabattini (1600) Cint. Bernasconi

(1600) Ambr. Giosio (1600) Vitgl de Massa (1600) P: Lambert de Cortona (1600) Cruciano de Macerata (1600) Giovb. Cataneo (1600) Franc. Zuccha (1600) P. Rosetti (1600) Cef. Torelli (1600) Giovb. Calandra († 1644. Erfand einen Kütt, die zur Verfertigung der Muſivarbeit nöthigen Stifte feſter als vorher zu machen.) Giov. Merlini, Giov. Giachetti, Giovſe. Bottini, Cosim. Chermar, Giov. Giorgi, Lor. Bottini, Giov. Bianchi, Carlo Centinelli u. a. m. welche von Baldinucci, als die erſten Muſivarbeiter von Edelſteinen, ums J. 1650, in der Florentiniſchen Galerie angeführt werden. Marc Spina (1650) Oraz. Mannetto (1650) Matth. Piccioni (1655) Marcel Provenzale († 1693) La Valette (1710) Nic. Brocchi (1713) Phil. Cocchi (1720) Nic. Dauphris (1720) Bern. Regolo (1720) Enr. Funo (1720) Guil. Palat (1720) Fec. Fiano (1720) —

Motette.

(Muſik.)

Ein Singeſtük zum Gebrauch des Gottesdienſtes, das insgemein ohne Inſtrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutſchland wird dieſer Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über proſaiſche Texte, die aus der heiligen Schrift genommen ſind, geſetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenſtük über einen lateiniſchen Text eine Motette genennt.

Motetten haben, unter mehrern, geſetzt, Agoſtino, Auvergne, Nic. Bernier, Al. Bortempo, Cariſſimi, Drouard de Bauſſet, Calvisaire Capricornus, Charpentier, Clairembault Vat. und S. Clarent, Frz. Couperin, H. de la Court, de la Croix, Daquin, Davesne, Demelius, Desmarets, Dornel, Duguet, Fr. Durante, Fanton, Ch. Gauzargues, F. Giles, Fr. Giroust, J. M. Gletle, J. J. Harnisch, Haudimont, Hiller, Händel, Ign. Holzbauer, Gottfr. Aug. Homilius, P. Humphry, Jacob, Jovenelli, de la Lande, Laſſus Orlandus, Leo Leoni, Lowis, Martin, J. A. Matthieu, Motter, Marcſoni, Ben. Marcello, Madin, Mondanville, P. J. Mongeot, u. v. a. m. — Auch handelt davon Bonnet in ſ. Hiſt. de la Muſique, Bd. 4. S. 32.

Mühſam.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruk verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Mühſamen bemerket man einigen Zwang in dem Zuſammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander gefloſſen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemählden merkt man das Mühſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Pinſelſtrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben ſollen verbeſſert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Würkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehrern Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zuſammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbeſſert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk ſelbſt nicht genug beſtimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbeſſert, und

und ſelbſt dem Klang nach flieſſen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie, eingeflikte Töne in den Mittelſtimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbeſſert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühſame.

Menſchen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühſame, das ſie in andrer Menſchen Verfahren entdeken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmaks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Mühſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies erſetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Mühſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Mühſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüßig, ſie davor zu warnen.

Wer das Mühſame vermeiden will, muß ſich hüten, ohne Feuer, ohne Luſt, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinſel weglegen, ſobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey flieſſen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln ſich in das nöthige Feuer der Arbeit zu ſetzen, wodurch man das Mühſame vermeidet, iſt anderswo geſprochen worden *).

*) Im Artikel Begeiſterung.

Muſette.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Das kleine Tonſtük, welches von dem Inſtrumente dieſes Namens (dem Dudelſak) ſeinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt, und kann ſowol mit dem Niederſchlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter iſt naive Einfalt mit einem ſanften, ſchmeichelnden Geſang. Durch eine etwas langſamere und ſchmeichelnde Bewegung unterſcheidet es ſich ſowol von den Giquen, als von den Baurentänzen, die dieſe Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas geſtoßen, in der Muſette müſſen ſie geſchleift werden, alſo:

Gar oft wird das Stük über einen anhaltenden Baßton geſetzt; deswegen der Tonſetzer verſtehen muß, die Harmonie auf demſelben Baßton hinlänglich abzuwechſeln.

Der Tanz, der dieſen Namen führet, iſt allemal für naive ländliche Luſtbarkeiten beſtimmt, kann aber ſowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäueriſchen gebraucht werden. Aber die Muſik muß in beyden Fällen ſich genau nach dem Charakter richten.

Muſik.

Wenn wir uns von dem Weſen und der wahren Natur dieſer reizenden Kunſt eine richtige Vorſtellung machen wollen, ſo müſſen wir verſuchen, ihren Urſprung in der Natur auszuforſchen. Dieſes wird uns dadurch erleichtert, daß wir ſie einigermaaßen noch täglich entſtehen ſehen, und auch die erſte ganz rohe Bearbeitung des Geſanges durch den Geſchmak,

ſchmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwiſchen dem Gehör und dem Herzen geſtiftet; jede Leidenſchaft kündiget ſich durch eigene Töne an, und eben dieſe Töne erweken in dem Herzen deſſen, der ſie vernimmt, die leidenſchaftliche Empfindung, aus welcher ſie entſtanden ſind. Ein Angſtgeſchrey ſetzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinne, der Geruch, der Geſchmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Luſt oder Unluſt erweken, die ſich ſelbſt, jene durch den Genuß, dieſe durch Abſcheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Geſicht uns empfinden laſſen, zielet auf die Würkſamkeit des Geiſtes und des Herzens ab; und in dieſen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verſtändigen und ſittlichen Handlungen. Von dieſen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die ſtärkere Kraft *). Ein in ſeiner Art gerade ſo mißſtimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmoniſch iſt, iſt ungleich unangenehmer und beunruhigender, als dieſe; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat ſehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben ſo viel und ſo genau harmonirende Töne, z. B. der harmoniſche Dreyklang auf einer rein geſtimmten Orgel. Das Gehör iſt alſo weit der tauglichſte Sinn, Leidenſchaft zu erweken. Wer wird ſagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmoniſchen, oder widrigen Farben ſchmerzhafte Empfindungen verurſachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmoniſche Töne ſo ſehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

Dieſer Unterſchied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar ſehr viel gröber und körperlicher iſt, als das ätheriſche Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die ſie bekommen, ihre Würkung auf das ganze Syſtem aller Nerven verbreiten, welches bey dem Geſichte nicht angeht. Und ſo läßt ſich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es braucht weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um dieſe Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtſamſte Menſch erfährt ſie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenſchaft geſetzte Menſch ſich gern in derſelben beſtärkt, daß er ſich beſtrebet, ſie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geſchieht: ſo wird ſehr begreiflich, wie auch die roheſten Menſchen, wie ſo gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenſchaftlicher, abgewechſelter Töne ſich ſelbſt, oder andre Menſchen in der Leidenſchaft zu beſtärken, und ſie immer mehr anzuflammen.

Dieſes iſt nun freylich noch kein Geſang, aber der erſte natürliche Keim deſſelben; und wenn noch andere, eben ſo leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geſchmak hinzukommen: ſo wird man bald den förmlichen Geſang entſtehen ſehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemeſſenen Bewegung, des Rhythmus und die ſehr enge Verbindung beyder

*) Man ſehe, was hievon in dem Artikel Künſte III Th. S. 91 f. angemerkt worden.

beyder mit den Tönen. Die abgemeſſene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, iſt unterhaltend und erleichtert die Aufmerkſamkeit oder jede andre Beſtrebung auf einen Gegenſtand, der ſonſt bald ermüden würde. Dieſes wiſſen oder empfinden Menſchen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß ſie mühſame Bewegungen, die lange fortdauern ſollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortſtoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt dieſe taktmäßige Bewegung, wenn ſie rhythmiſch iſt, das iſt, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verſchiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche ſind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entſtehen. Daher entſteht das Rhythmiſche in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreſchen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelſt der Luſt, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortſetzung derſelben ermuntert wird.

Dieſe taktmäßige und rhythmiſche Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil dieſe allezeit den Begriff der Bewegung mit ſich führet; und ſo iſt demnach der Urſprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Geſanges, und ſeine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird ſich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von ſelbſten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die roheſten Völker die Muſik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derſelben gethan haben.

*) S. Marſch.

Sie iſt alſo eine Kunſt, die in der Natur des Menſchen gegründet iſt, und hat ihre unwandelbare Grundſätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonſtüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunſt ſelbſt, arbeiten will. Und hier iſt ſogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche ſowol in der Muſik, als in andern Künſten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundſätze haben. Der Chineſer, ſagt man, findet an der europäiſchen Muſik keinen Geſchmak, und dem Europäer iſt die chineſiſche Muſik unausſtehlich: alſo hat dieſe Kunſt keine in der allgemeinen menſchlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen ſehen.

Hätte die Muſik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, ſo wäre allerdings jedes von vielen Menſchen zugleich angeſtimmte Freuden- oder Angſtgeſchrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menſchen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängſtlich ſchreyen, ſo werden wir gewaltig dadurch ergriffen, ſo unregelmäßig, ſo diſſonirend, ſo ſeltſam und unordentlich gemiſcht dieſe Stimmen immer ſeyn mögen. Da iſt weder Grundſatz noch Regel nöthig.

Aber ein ſolches Geräuſche kann nicht anhaltend ſeyn, und wenn es auch dauerte, ſo würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerkſamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn alſo die Würkung der Töne anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß noth-

wendig das Metriſche hinzukommen*). Dieſes fühlen alle Menſchen von einiger Empfindſamkeit; der Burät und der Kaſchinz in den Wüſten Siberiens**), der Indianer und der Iroqueſe, haben es eben ſo gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus iſt, da iſt Ordnung und regelmäßige Abmeſſung. Hierin alſo folgen alle Völker den erſten Grundregeln. Weil aber das Metriſche unzähliger Veränderungen fähig iſt, ſo hat jedes Volk darin ſeinen Geſchmak, wie aus den Tanzmelodien der verſchiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes ſind überall dieſelben.

Daß aber ein Volk eine ſchnellere, ein anderes eine langſamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht ſo viel Abwechslung, auch nicht ſo ſehr beſtimmtes Ebenmaaß ſuchen, als die, welche ſich ſchon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menſchen mehr Diſſonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübet ſind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk ſeine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundſätze auf beſondere Fälle macht, woraus die Verſchiedenheit der beſondern Regeln entſteht, iſt ſehr natürlich, und beweiſet keinesweges, daß der Geſchmak überhaupt willkührlich ſey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erſt, nachdem ſie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget ſind, dieſe vorher überſehene Regeln entdeken und beobachten? Alſo beweiſet die Verſchiedenheit des Geſchmaks hier ſo wenig, als in andern Künſten, daß er überall keinen feſten Grund in der menſchlichen Natur habe.

Wir haben geſehen, was die Muſik in ihrem Weſen eigentlich iſt — eine Folge von Tönen, die aus leidenſchaftlicher Empfindung entſtehen, und ſie folglich ſchildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken; — und nun iſt zu unterſuchen, was Erfahrung, Geſchmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, aus der Muſik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek iſt Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geſchieht auf eine den Abſichten der Natur bey den Leidenſchaften gemäße Weiſe. Jeden dieſer Punkte müſſen wir näher betrachten.

Der Zwek iſt keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß iſt, daß die Luſt, ſich in Empfindung zu unterhalten und ſie zu verſtärken, den erſten Keim der Muſik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber ſcheinet die Fröhlichkeit den erſten Schritt zum Geſang gethan zu haben; den nächſten aber die Begierde ſich ſelbſt in ſchwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieſes auf eine doppelte Weiſe geſchehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelſt mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerkſamkeit von dem Beſchwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelſt beſeelter Töne und lebhafter Bewegung, ſo zielt die Muſik im erſten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen ſcheinet die blos natürliche Muſik gar nicht, oder ſehr ſelten zum Zwek zu haben.

Aber

*) S. Metriſch.

**) S. Gmelins Reiſe III Theil.

Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenſchaften dieſer Art ſich durch die Kunſt höchſt nachdrüklich ſchildern, folglich auch in den Gemüthern erweken laſſen, ſo iſt ſie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie ſich die Leidenſchaften bey einzeln Menſchen äußern, den wichtigſten Einfluß auf ſeinen ſittlichen Charakter haben, ſo kann auch gar oft das Sittliche einzeler Menſchen und ganzer Völker, in ſofern es ſich empfinden läßt, durch Muſik ausgedrükt werden. Und in der That ſind die Nationalgeſänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie ſind munter oder ernſthaft, ſanft oder ungeſtüm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker ſelbſt.

Daß aber die Muſik Gegenſtände der Vorſtellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beſchaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, ſchildern ſoll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorſtellungen iſt die Sprache erfunden; dieſe, nicht die Muſik, ſucht zu unterrichten, und der Phantaſie Bilder vorzuhalten. Es iſt dem Zwek der Muſik entgegen, daß dergleichen Bilder geſchildert werden *). Ueberhaupt alſo würket die Muſik auf den Menſchen nicht, in ſofern er denkt, oder Vorſtellungskräfte hat, ſondern in ſofern er empfindet. Alſo iſt jedes Tonſtük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Muſik. Und wenn die Töne noch ſo künſtlich auf einander folgten, die Harmonie noch ſo mühſam überlegt, und nach den ſchwereſten Regeln richtig wäre, ſo iſt das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth.

*) S. Mahlerey in der Muſik.

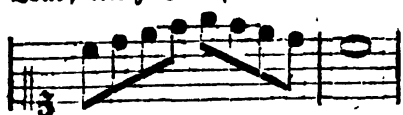
Der Zuhörer, für den ein Tonſtük gemacht iſt, wenn er auch nichts von der Kunſt verſteht, nur muß er ein empfindſames Herz haben, kann allemal entſcheiden, ob ein Stük gut oder ſchlecht iſt: iſt es ſeinem Herzen nicht verſtändlich, ſo ſag er dreiſte, es ſey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber ſein Herz dadurch angegriffen, ſo kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek iſt dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, iſt gut. Ob es aber nicht noch beſſer hätte ſeyn können, ob der Tonſetzer nicht manches, aus Mangel der Kunſt oder des Geſchmaks, verſchwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlaſſe man den Kunſtverſtändigen zu beantworten. Denn nur dieſe kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es ſcheinet ſehr nothwendig, ſowol die Meiſter der Kunſt, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene ſich ſogar oft bemühen, durch blos künſtliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts ſagen, aber ſchwer zu machen ſind, Beyfall zu ſuchen, dieſe ihn ſo unüberlegt am meiſten dem geben, der ſo künſtlich als ein Seiltänzer geſpielt, oder geſungen, und dem, der im Satz ſo viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde ſtehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher iſt es nicht, mit dem Ageſilaus den Geſang einer würklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonſtük vorzuziehen?

Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunſt beſteht. Hier iſt alſo die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verſtändlichen Sprache der Empfin-

dung werden, und wie eine Folge von Tönen zuſammenzuſetzen ſey, daß der, der ſie höret, in Empfindung geſetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch ſanften Zwang genöthiget werde, derſelben nachzuhangen. In der Auflöſung dieſer Frage beſteht die ganze Theorie der Kunſt, deren verſchiedene Arbeiten hier nicht umſtändlich zu beſchreiben ſind, aber vollſtändig anzuzeigen wären, wenn unſre Kenntniß ſo weit reichte. Dieſe Mittel ſind:

1. Der Geſang, oder die Folge einzeler Töne, in ſofern ſie nach der beſondern Natur der Empfindung langſamer oder geſchwinder fortflieſſen, geſchleift oder geſtoßen, tief aus der Bruſt, oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, ſtärker oder ſchwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge ſolcher Töne, wie z. E. dieſe:



wird ein melodiſcher Satz, ein Gedanken in der Muſik genennt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge ſolcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewiſſen Empfindung, oder einer beſondern Schattirung derſelben habe. Aus verſchiedenen Sätzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, beſteht der Geſang. Es läßt ſich leicht begreifen, wie ein ſolcher Satz ein ſanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finſtere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch alſo kann die Sprache der Leidenſchaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger ſtark angreift, das Gemüth beruhiget oder erſchüttert *). Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu würken. Alſo ſind dergleichen melodiſche Gedanken, mit einem leidenſchaftlichen Ton vorgetragen, das erſte Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen ſehr ſtarken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, ſondern ſie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieſes empfindet jeder Menſch, der andre in Affekt geſetzte Menſchen reden höret. Wenn alſo unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren beſondern Charakter hat **), diejenige allemal ausgeſucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, ſo wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verſtärkt. Alſo ſind Tonarten und Modulationen, durch welche ſelbſt einerley Gedanken verſchiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Setzer ſeinen Zwek erreicht †).

3. Das Metriſche und Rhythmiſche der Bewegung in dem Geſange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Geſang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Weſen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge deſſelben fortdauernde Aufmerkſamkeit zu haben.

*) S. Stärke.
**) S. Tonarten.
†) S. Tonart; Modulation.

ben *). Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an ſeinem Orte gezeiget wird **).

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Geſang zur Unterſtützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien; andere werden durch recht ſchneidende Diſſonanzen, beſonders, wenn ſie auf den kräftigſten Takttheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflöſung aufgehalten werden, höchſt beunruhigend. Dadurch kann ſchon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh; Schreken und Angſt, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle dieſe Mittel in jedem beſondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geſchikte Weiſe vereiniget, ſo bekommt das Tonſtük eine Kraft, die bis in das Innerſte gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteſte erwekt. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel in ein wolgeordnetes und richtig charakteriſirtes Ganze verbundenen Töne ſey, kann jeder, der einige Empfindung hat, ſchon aus der Würkung abnehmen, welche die verſchiedenen Tanzmelodien, wenn ſie recht gut in ihrem beſondern Charakter geſetzt ſind, thun. Es iſt nicht möglich ſie anzuhören, ohne ganz von dem Geiſte, der darin liegt, beherrſcht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebehrden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Muſik dauren kann; dieſe reizet alſo den Körper ſelbſt zur Bewegung; ſie hat würklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es iſt glaublich, daß durch Muſik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt ſind die Geſchichten von dem Einfluß der Muſik auf gewiſſe Krankheiten; und obgleich verſchiedenes darin fabelhaft ſeyn mag, ſo wird dem, welcher die Kraft der Muſik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrſcheinlich, daß auch Krankheiten dadurch würklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menſchen in ſchweren Anfällen des Wahnwitzes durch Muſik etwas beſänftiget, geſunde Menſchen aber in ſo heftige Leidenſchaft können geſetzt werden, daß ſie bis auf einen geringen Grad der Raſerey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber iſt offenbar, daß die Muſik an Kraft alle andern Künſte weit übertreffe.

Aus dieſem Grunde iſt hier mehr, als ſonſt irgend bey einer andern Kunſt nöthig, daß ſie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen iſt in einigen griechiſchen Staaten, als ſie noch in ihrer durch die Geſetze richtig beſtimmten geſunden Form waren, dieſer Punkt ein Gegenſtand der Geſetze geweſen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Muſik entweder in allgemeinen oder beſonders beſtimmten Abſichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunſt, daß dieſe Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geiſt der Muſik für jeden beſtimmt werde. Damit wir das, was in den beſondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonſtüke vergeſſen, oder ſonſt aus der Acht gelaſſen worden, einigermaaßen erſetzen, und einem Kenner, der künftig in Abſicht auf die Muſik

*) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaaß; Metriſch.

**) S. Rhythmus.

Muſik allein, ein dem unſeigen ähnliches Werk zu ſchreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollſtändig abzuhandeln, wird es gut ſeyn, wenn hier die Hauptpunkte dieſer nicht unwichtigen Materie wol beſtimmt werden.

Die allgemeinſte Abſicht, die man bey der Anwendung der Muſik haben kann, iſt die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß ſie dazu würklich viel beytrage, haben verſchiedene griechiſche Völker eingeſehen *); und es iſt auch ſchon erinnert worden, daß die alten Celten ſie hiezu angewendet haben **). In unſern Zeiten iſt es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Muſik als einen Theil einer guten Erziehung anzuſehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Perſonen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es ſcheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieſer Kunſt, zu jener wichtigen Abſicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeſchränkte Begriffe hat, hier ins Licht geſetzt werde.

Allem Anſehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieſes geiſtreichen und empfindſamen Volkes ſeine eigene, durch einen beſondern Charakter ausgezeichnete Muſik gehabt. Dieſes Eigene beſtund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entſtehenden beſondern Modulation; ſondern es läßt ſich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm ihre beſondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyſpiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, ſo mannichfaltig ſie auch ſonſt, jede in ihrer Art, ſind, allemal einen Charakter behalten, der ſie von den Geſängen andrer Völker unterſcheidet. Ein ſchottiſches Lied iſt allemal von einem franzöſiſchen, und beyde von einem italiäniſchen, oder deutſchen, ſo wie jedes von dem gemeinen Volke geſungen wird, merklich unterſchieden.

Hieraus läßt ſich nun ſchon etwas von dem Einfluß der Muſik auf die Bildung der Gemüther ſchließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beſtändig blos in ihren eigenen Nationalgeſängen geübt worden, ſo konnte es nicht wol anders ſeyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres beſondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus ſolchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entſtehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydiſche Tonart aus ſeiner Republik, weil ſie bey einem gewiſſen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieſer Stamm ſich von andern auszeichnete, an ſich hatte. Gegenwärtig, da die Muſik unter den verſchiedenen Völkern von Europa, beſonders unter den Händen der Virtuoſen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da ſowol die deutſche, als die franzöſiſche Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander ſpielt, und höret, und ſich in allen Arten der Tänze übet: ſo iſt auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat ſich in der Muſik, ſo wie in der Poeſie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Muſik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

Den-

*) Aſſentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi ſonos, quorum dici vix poteſt, quanta ſit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied, III Th. S. 254. f.

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäfft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erwekt werden, so dürfte man nur der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stüke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedähntern Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeiniglich geschieht, darauf sähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük sänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem großen Zwek, von dem Hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt, auf den würket auch der Gesang nichts. In diesem Stük wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehedem geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem bestimmten Zwek lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Würksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegsgesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Würkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten ein feuriges Tonstük spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuren, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Tonsetzer würde es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stüke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Satzes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Tonstüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen schon gute oder schlechte Würkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder gerasct hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusch nach einem Takt abmaaß, — daß diese Musik, besonders in einiger

ger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung gesetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbener wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Würkung seyn. Aber das Wichtigste wäre, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, dem zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen: so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonsetzer gegen einander um den Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheyten, sie in das Feuer der Begeisterung zu setzen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zergliederndes Nachdenken sich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernende Geschmak, überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeist besitzenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die großen Würkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugniß so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen geschiehet es meistentheils auf eine armseligeWeise. Schon einige der wichtigsten geistlichen Feyerlichkeiten haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse interessirender Feste, verloren; jeder sieht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu oft in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie oft zur Schande unsers Geschmaks zu einer beynahe theatralischen Lustbarkeit, und oft, wo es noch recht wohl geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen *).

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswoerinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstaltungen

*) S. Choral; Kirchenmusik; Motette; Oratorium.

tungen verloren haben. Man beſucht ſie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um ſich blos für ſich ſelbſt jeder nach ſeinem beſondern Geſchmak zu ergözen, und ohne ſeine Empfindungen aus der Maſſe des vereinigten Eindruks zu verſtärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des geſellſchaftlichen Intereſſe abzielen. Was übrigens von dieſem Zweige der Muſik hier könnte geſagt werden, findet ſich in einem beſondern Artikel *).

Von dem Privatgebrauch der Muſik kommt zuerſt die in Betrachtung, die für geſellſchaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze ſelbſt anderswo geſagt wird **), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonſtüke zu beſtimmen. Es beſtehet eine ſo natürliche Verbindung zwiſchen Geſang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunſt noch in der Kindheit liegt. Daher läßt ſich vermuthen, daß dieſes die älteſte Anwendung der Muſik ſey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Muſik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenſtände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu ſetzen. Aber da die mit übereinſtimmender körperlichen Bewegung begleitete Muſik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber ſehr ſchiklich iſt, mancherley leidenſchaftliche und ſittliche Empfindungen zu erweken, ſo wird dieſe Gattung der Muſik nicht unwichtig, und könnte beſonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es iſt auch weder etwas geringes noch etwas ſo leichtes, als ſich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird ſie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemeſſen ſind, ſondern auch durch ſchildernde muſikaliſche Gedanken oder Sätze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jeden Tanz eigen ſind, wol ausdrüken. Darum gehört ſo viel Genie und Geſchmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächſt iſt die Anwendung der Kunſt auf geſellſchaftliche und auf einſam abzuſingende Lieder zu betrachten. Da ſolche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden iſt *), von ſehr großer Wichtigkeit ſind, ſo iſt es auch die dazu dienliche Muſik. Die Geſänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch ſehr rohen Menſchen Luſt zu einem wolgeſitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Anſehen nach ſolche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunſt, herrſchte. Ich meinerſeits wollte lieber ein ſchönes Lied, als zehen der künſtlichſten Sonaten, oder zwanzig rauſchende Concerte gemacht haben. Dieſe Gattung wird zu ſehr vernachläßiget; und es fehlet wenig, daß Tonſetzer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, ſich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn ſie ſich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So ſehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung ſeiner Kunſt.

In die letzte Stelle ſetzen wir die Anwendung der Muſik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angeſtellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräuſch, oder ein artiges und

*) S. Oper.
**) S. Tanz.

*) S. Lied.

und unterhaltendes, aber das Herz nicht beſchäfftigendes Geſchwätz vorſtellen. Dieſes iſt aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meiſten gearbeitet wird. Es ſey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler ſich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo ſo viel Liebhaber ſich zuſammen drängen, um ſich da unter dem Geräuſche der Inſtrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantaſie zu überlaſſen; wo man die Fertigkeit der Spieler oft ſehr zur Unzeit bewundert; — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geſchmak abführt, und in Tändeleyen verleitet; — doch es iſt beſſer hievon zu ſchweigen. Denn der Geſchmak an ſolchen Dingen iſt vielleicht unwiederruflich entſchieden. Dieſes wird freylich manchem Virtuoſen beleidigend vorkommen. Da er würklich ein großes Vergnügen an ſolchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jedermann daſſelbe empfindet. Wir wollen ihm ſeine Empfindung nicht ſtreitig machen; aber die wahre Quelle deſſelben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen, ſagt er, welches der Virtuoſe empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geſchmak höret, iſt nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, ſondern ein Vergnügen von der Art deſſen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künſte der Luftſpringer und Seiltänzer ſehen, die ſehr ſchwere Sachen machen *).“

*) S. Letter to Lord K. in Franklins Experiments and obſerv. on Electricity, S. 467.

Doch wollen wir die Sache nicht ſo weit treiben, wie Plato, der alle Muſik, die nicht mit Geſang und Poeſie begleitet iſt, verwirft *). Auch ohne Worte kann ſie Würkung thun, ob ſie gleich erſt alsdenn ſich in der größten Würkung zeiget, wenn ſie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunſt anwendet.

Daß die Muſik überhaupt alle andern Künſte an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, iſt bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieſes genug beſtätiget. Man wird von keiner andern Kunſt ſehen, daß ſie ſich der Gemüther ſo ſchnell und ſo unwiderſtehlich bemächtigt, wie durch die Muſik geſchieht. Um der allgewaltigen Würkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeſchreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poeſie, Geſang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein ſolches Duett in einer Oper gehöret zu haben. Indem Salimbeni ein ſolches Adagio ſang, ſtanden einige tauſend Zuhörer in einer ſtaunenden Entzükung, als wenn ſie verſteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der erſten Köpfe unſers Jahrhunderts anführen.

„Da ich ſie ſingen hörte, ſagt er, bemächtigte ſich allmählig eine nicht zu beſchreibende Wolluſt meiner ganzen Seele. — Bey jedem Worte ſtellete ſich ein Bild in meinem Geiſte, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines ſtarken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenſchaften gemahlt, und zugleich würklich erregt wird, verlor ſich bey mir die Vorſtellung von Muſik, Geſang

*) De Leg. L. II.

ſang und Nachahmung gänzlich. Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung ſelbſt zu hören; ich dachte, jammernde Mütter, betrogene Verliebte, raſende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erſchütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein, ein ſolcher Eindruk iſt niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird auſſer ſich geriſſen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverſtändliches Geräuſch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenſchaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerſtehen unvermögend iſt *)."

Diejenigen, die an den Erzählungen von den wunderbaren Würkungen der Muſik, die wir bey den alten Schriftſtellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Muſik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem ſchnellen Laufe des Geblütes herkommet; daß die Muſik würklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da ſie mit einer Bewegung der Luft verbunden iſt, welche die höchſt reizbaren Nerven des Gehörs angreift, ſo würket ſie auch auf den Körper; und wie ſollte ſie dieſes nicht thun, da ſie ſelbſt die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenſter, ſondern ſogar feſte Mauern erſchüttert **)? Warum ſollte man alſo daran zweifeln, daß ſie auf empfindliche Nerven eine Würkung mache, die keine andere Kunſt zu thun vermag, oder daß ſie vermittelſt der Nerven eine zerrüttete, fieberiſche Bewegung des Geblütes in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der pariſiſchen Academie der Wiſſenſchaften finden, einen Tonkünſtler von dem Fieber ſelbſt befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Würkungen der Muſik zu leſen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es iſt gewiß nicht alles Fabel, was die griechiſche Tradition vom Orpheus ſagt, der die Griechen durch Muſik aus ihrer Wildheit ſoll geriſſen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerkſamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfniſſe gehört, hat ein ſolches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der mit ihm von Sitten, von Religion, von geſellſchaftlichen Einrichtungen ſprechen wollte, hat es nicht. Alſo kann man es durch Verſprechung gröſſern Ueberfluſſes nicht reizen. Poeſie und Beredſamkeit vermögen nichts auf daſſelbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchſtens ſchöne Farben betrachten würde, die nichts ſagen: aber Muſik dringet ein, weil ſie die Nerven angreift; und ſie ſpricht, weil ſie beſtimmte Empfindungen erweken kann. Darum ſind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn ſie auch hiſtoriſch falſch ſeyn ſollten.

Bey dieſem augenſcheinlichen Vorzug der Muſik über andre Künſte, muß doch nicht unerinnert gelaſſen werden, daß ihre Würkung mehr vorübergehend ſcheinet, als die Würkung andrer Künſte. Das was man geſehen, oder vermittelſt der Rede vernommen hat, es ſey, daß man es geleſen, oder gehört habe, läßt ſich eher wieder ins Gedächtniß zurükrufen

*) Rouſſeau dans la Julie T. I. p. 48.

**) Man ſehe hierüber die beſondern Beobachtungen, die Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de Muſique im Artikel Muſik geſammelt hat.

als bloſſe Töne. Darum können die Eindrüke der Mahlerey und Poeſie wiederholt werden, wenn man die Werke ſelbſt nicht hat. Alſo müſſen die Werke der Muſik, die dauernde Eindrüke machen ſollen, oft wiederholt werden. Hingegen, wo es um plözliche Würkung zu thun iſt, die nicht fortdaurend ſeyn darf, da erreicht die Muſik den Zwek beſſer, als alle Mittel, die man ſonſt anwenden könnte.

Aus allen dieſen Anmerkungen folget, daß dieſe göttliche Kunſt von der Politik zu Ausführung der wichtigſten Geſchäffte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß ſie blos als ein Zeitvertreib müßiger Menſchen angeſehen wird! Braucht man mehr als dieſes, um zu beweiſen, daß ein Zeitalter reich an Wiſſenſchaft und mechaniſchen Künſten, oder an Werken des Witzes, und ſehr arm an geſunder Vernunft ſeyn könne?

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Muſik die älteſte aller ſchönen Künſte ſey: ſie iſt mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir ſie auch bey allen Völkern, und bey ſolchen, die ſonſt von keiner andern Kunſt etwas wiſſen, an. Es wäre alſo ein einfältiges Unternehmen, in der Geſchichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzuſuchen. Jedes Volk kann ſich rühmen ſie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es ſeyn, die völlige Geſchichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es iſt aber nicht daran zu denken, daß dieſe Geſchichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man ſchöpfen könnte, wenn ſie weniger trübe wäre, ſind gar ſehr unzuverläßig.

Ohne Zweifel hatte man ſchon ſeit langer Zeit ſehr ſchöne Geſänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von ſpeculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, wovaus die Töne derſelben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältniſſe zu beſtimmen, und feſte zu ſetzen. Es iſt vergeblich zu unterſuchen, wie die Griechen auf ihre verſchiedene Tonleitern gekommen ſind, und woher die dreyerley Gattungen derſelben, die enharmoniſche, chromatiſche und diatoniſche entſtanden ſeyen. Die Empfindung allein bildete die erſten Geſänge in den Kehlen empfindſamer Menſchen. Dieſe waren nach dem mehr oder weniger kühnen Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugſamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem tiefern oder ſanftern Ton, in gröſſern oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, verſuchten auch zu ſingen, und ahmeten dem erſten nach, oder fielen wegen der Uebereinſtimmung der Charaktere auf dieſelben Tonarten, an welche ſich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verſchiedenen griechiſchen Stämmen jeder ſeine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verſchiedenen Gattungen eingeführet wurden. Erſt lange hernach wurden ſie feſtgeſetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältniſſe genau beſtimmt. Der würde ſehr irren, der die ſogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodiſchen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns itzt bekannt ſind, ſo dürfte man ſich nur die Geſänge der zahlreichen aſiatiſchen Völker bekannt machen, die noch keine geſchriebene Muſik haben.

ben. Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reiſende uns ſolche Geſänge nach unſerm diatoniſchen Geſchlecht aufgeſchrieben haben. Denn ſchon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunſtverſtändigen Männern von feinem Gehör verſichert worden, Geſänge, die nach keiner unſrer Tonleitern können geſchrieben werden.

Die Erfindung der Abmeſſung der Töne durch Zahlen, ſchreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umſtände, die man davon erzählt, ſind bekannt: andere erzählen mit noch wahrſcheinlichern Umſtänden etwas ähnliches von dem Künſtler Glaucus. Ein gewiſſer Hippaſis ſoll viel gleichgroße, in der Dike ungleiche eherne Teller gedrechſelt haben, deren harmoniſchen Wolklang Glaucus zuerſt ſoll bemerkt, und in ſeinen Urſachen unterſucht haben *).

Ueber die eigentliche Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik ſind von den Neuern erſtaunlich viel Unterſuchungen angeſtellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen iſt. Man findet in den griechiſchen Schriftſtellern, die beſonders über die Muſik geſchrieben haben, nicht nur an verſchiedenen Stellen undurchdringliche Finſterniß, ſondern auch ganz offenbare Widerſprüche. Wir wollen uns alſo bey dieſer Materie nicht vergeblich aufhalten; wer begierig iſt, ſie näher zu unterſuchen, den verweiſen wir auf die alten Schriftſteller über die Theorie der Muſik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolemäus und auf die Abhandlungen verſchiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der franzöſiſchen Academie der ſchönen Wiſſenſchaften verſchiedentlich zerſtreut angetroffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benediktiner Cloſters zu St. Bläſi, eine Reiſe, in der Abſicht Entdekungen über die Geſchichte der Muſik zu machen, unternommen. Er ſchrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter ſuſcipere pro hiſtoria Muſicae praeſertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *ſpeciminibus notarum muſicarum per duodecim ſaecula continua ſerie*, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis itzt gehabt, zu erwarten haben, ſteht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen iſt, haben wir in den noch itzt gebräuchlichen Kirchentonarten die meiſten Modos Muſicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieſer Tonarten ſagen, mit dem vergleicht, was noch itzt ein geübtes Ohr dabey empfindet, ſo iſt es nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die Sache würklich ſo ſey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Geſänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, itzt noch ſo können geſungen werden, wie ſie ehemals würklich geſungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch itzt in katholiſchen Kirchen übliche Geſänge ein hohes Alter von tauſend Jahren und darüber haben, iſt nicht unwahrſcheinlich.

Bey allen dieſen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern ſchönen Künſte auf einen ſo hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben,

*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

ben, nicht auch dieſe in ihrer vollen Stärke und Schönheit ſollten beſeſſen haben; beſonders, da ſie ſo große Liebhaber des Geſanges waren. Freylich mögen die griechiſchen Geſänge eben ſo ſehr von den heutigen unterſchieden geweſen ſeyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verſchieden ſind. Ob aber unſre Art jener vorzuziehen ſey, iſt eine andre Frage.

Gewiß iſt dieſes, daß die Geſänge der Alten weit einfacher geweſen ſind, als unſere Opernarien; und aller Wahrſcheinlichkeit nach haben die Alten die vielſtimmige Muſik, da eine Hauptſtimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Geſänge, die aus vielen würklich ſingenden Stimmen beſtehen, wie unſre vierſtimmigen Chorâle ſind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, ſcheinet Rouſſeau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauſchen der Harmonie den Geſang nicht verdunkelt, ſo dienet ſie ungemein den Charakter und Ausdruk eines Stüks zu verſtärken. Aber unſere Coloraturen, Paſſagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unſrer künſtlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit ſicherlich verachtet haben, wenn er ſie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch ſchon einige ſpätere Schriftſteller unter den Alten über den Verfall ihrer Muſik, den Ueppigkeit und bloße Wolluſt des Gehörs ſollen verurſachet haben. Was von der Beredſamkeit angemerkt worden, daß ſie allmählig geſunken ſey, nachdem man nicht mehr aus würklicher Nothwendigkeit zu überreden, ſondern aus Nachahmung und in der Abſicht für einen ſchönen Geiſt gehalten zu werden, mehr ſchöne, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Muſik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen führet nothwendig auf tauſend Abwege, weil bald jeder Menſch ſeine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorſatz zu rühren, dieſe oder jene beſtimmte Leidenſchaft zu erweken, führet ſicher. Denn in jedem beſondern Fall iſt nur ein Weg, der mitten in das Herz führt. Wenn der Tonſetzer ſich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder ſchmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, ſo weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird alſo der Muſik, die in den ſchönſten Zeiten Griechenlands in ihrer Art ſo vollkommen mag geweſen ſeyn, als irgend eine andere der ſchönen Künſte, auch bey der Anderung des griechiſchen Geſchmaks nicht beſſer gegangen ſeyn, als dieſen; und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie allmählig von ihrem erſten Zwek abgeführt, und blos zur Beluſtigung müßiger Menſchen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß ſie in dieſem Zuſtande geweſen ſey, als man anfieng ſie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienſtes in den chriſtlichen Kirchen einzuführen. Dadurch iſt ſie zwar von allen ausſchweifenden Zierrathen und von der theatraliſchen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Denn in jenen Zeiten, da der gute Geſchmak überhaupt beynahe gänzlich erloſchen war, konnte es nicht anders ſeyn, als daß auch die Muſik von der allgemeinen Barbarey angeſtekt werden mußte. Sie wird, wie die Wiſſenſchaften, blos in den Händen unwiſſender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben ſeyn, wo

wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum kusterlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo, wie man durchgehends dafür hält, das Linienſystem, um die Töne, die vorher blos durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglüklichen Erfindung entstund nachher, durch allmählige Zusätze und Verbesserungen, die itzt übliche Art die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstüks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im vierzehnten Jahrhundert soll die Art ein Tonstük durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jean de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommnet worden seyn. Wenigstens schreibet man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeiget wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheinet, nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen, was sonst zum Schreiben der Tonstüke gehöret, erst in dem nächst verflossenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserlesener Gesänge aus verschiedenen Zeiten, nach der itzigen Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hoffnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrifft fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig; und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheinet, daß man bis ins sechszehnte Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen *)

*) S. Tonarten der Alten.

moduliren. Spielte man in der joniſchen Tonart, oder nach itziger Art zu ſprechen aus C, ſo war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, ſo wenig als aus A, oder der äoliſchen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte geſpielt werden. Doch iſt bis itzt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, ſo neu ſie auch iſt, nicht beſtimmt. Vermuthlich ſind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, ſondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch ſind die chromatiſchen und enharmoniſchen Gänge in die Muſik eingeführt, und daher iſt auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem ſechszehnten Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiſte zum Wachsthum der Muſik beygetragen. Es ſcheinet auch, daß der vielſtimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Muſik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Muſik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künſte der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatiſche Verzierungen in den Geſang zu bringen. Dadurch iſt allmählig die ſogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Muſik aufgekommen. Es iſt nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodiſche Sprache der Leidenſchaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede ſeyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein ſo großer Mißbrauch iſt gemacht worden, daß die Muſik gegenwärtig in Gefahr ſteht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den erſten Jahren des gegenwärtigen iſt die Reinigkeit des Satzes in Abſicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodiſchen Fortſchreitungen auf das Höchſte getrieben worden; und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernſthaften Kirchengeſang höchſt nothwendig ſey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geſchätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch beſonders die Kirchenmuſik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Geſanges ausdrükend und bedeutend ſeyn ſoll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodiſchen Erfindung, und ſelbſt durch kluge Uebertretung der ſtrengen harmoniſchen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meiſter wiſſen dieſe Vortheile zu nutzen.

Daß die Muſik in den neuern Zeiten dem ſchönen und ſehr geſchmeidigen Genie, und der feinen Empfindſamkeit der Italiäner das meiſte zu danken habe, iſt keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien iſt das meiſte, wodurch der wahre Geſchmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts ſagenden und blos das Ohr kützelnden Melodien, in die Kunſt gekommen. Schwerlich werden die meiſten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutſche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unſrer Nation das Recht wiederfahren laſſen, das ihr in Abſicht auf die Muſik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit geſtehen, daß unſre Bache, Händel, Graun, Haſſe in die Claſſe der Männer gehören, die der heutigen Muſik die größte Ehre ma-

chen.

chen. Händel hat, nicht ſeine bewundrungswürdige Kunſt, ſondern blos die Ausbreitung ſeines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch ſeinen Aufenthalt in England den Nationalſtolz dieſer ſonderbaren Nation, intereſſirt hat: hätte er alles gethan, was er würklich gethan hat, ſo würde ſeiner kaum erwähnet werden, wenn blos ſeine Werke, ohne ſeine Perſon nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Geſanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachſteht, iſt außer Deutſchland faſt gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunſt iſt bis itzt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geſchrieben worden. Selbſt das, was die Harmonie betrifft, iſt nicht aus zuverläßigen Grundſätzen hergeleitet worden. Das wichtigſte Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das ſeyn, was der Berlinische Tonſetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erſt der zweyte Theil deſſelben wird an das Licht getreten ſeyn *). Schon im erſten Theile iſt die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin ſie, nicht in den Tonſtüken großer Meiſter, ſondern in den theoretiſchen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht geſetzt worden. In dieſem ganzen Werke bin ich überall den harmoniſchen Regeln dieſes Mannes, ſo weit ich ſie einzuſehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemſte Ort ſeyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über dieſe Kunſt hier und da bemerkt habe, aus dem Unterricht gefloſſen iſt, den mir dieſer in ſeiner Kunſt höchſt erfahrne und ſcharfſinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

* * *

Schriften der Alten über die Muſik, und zwar von Griechen: Ariſtoxenus (3690. ἁρμονικων στοιχειων ſ. elementor. harm. lib. III.: mit den Harm. des Ptolemäus, und dem Ariſtoteliſchen Fragmente, de objecto auditus, lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Mit dem Manual. Harmon. des Nicomachus, und den Introduct. harm. des Alypius, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. und im 1ten Bd. der Antiquae Muſ. Auctor. ſeptem, gr. und lat. von Marc. Meibom, Amſtel. 1652. 4. 2 Bd. Erläuterungsſchriften: Il Patricio, ovvero de' Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno, da Erc. Bottrigari, Cav. Bol. Bol. 1593. 4.) — Euklides (3697. 1) Εισαγωγη ἁρμονικη, zuerſt lat. durch G. Valla, unter dem Titel von Cleonidae Harm. Introductori . . . Ven. 1447. f. Unter dem Nahmen des Euklides, gr. und lat. durch Joh. Pena, Lutet. 1557. 4. Von Conr. Dasypodius, mit den übrigen Schriften des Euklides, gr. und lat. Argent. 1571. 8. Von M. Meibom gr. und lat. bey der vorhin angeführten Ausgabe im 1ten Bd. Amſtel. 1652. 4. Von Dav. Gregory, Oxf. 1703. f. Auch lat. in dem 5ten Bd. N. 8. von Pet. Herigonius Curſ. mathem. Par. 1644. 8. 6 Band. Franzöſ. durch P. Forcadel, Par. 1572. 8. Engliſch, in den Letters . . . upon ſubjects of Litterat. . . . by Ch. Davies, L. 1787. 8. 2 Bde. 1790. 8. 2 Bde. 2) Κατατομη Κανονος, bey den Ausgaben des vorher gehenden Werkes; engl. von Davies, a. a. O. Als Erläuter. gehört hieher des Benini Euclides explicatus bey deſſen Apiar. univ. Philoſ. mathem. Bon. 1642 und 1645. f.) —

*) Der erſte Theil iſt unter dem Titul: „Die Kunſt des reinen Satzes in der Muſik," herausgekommen.

Alypius (J. C. 117. Introd. Muſicæ, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. Gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd. der angef. Ausg.) — Ariſtides Quinctilianus (J. C. 117. De Muſica, Lib. III. bey der von M. Meibom beſorgten Ausg. im 1ten Bande.) — Bacchius (117. Introductio Artis Muſicæ, von Fr. Morell, Lut. 1623. 8. gr. und lat. und im 1ten Bd. von M. Meibom. Auch hat Merſenne das Werk ſ. Commentar, ad ſex prima Gen. capita, Par. 1623. f. gr. beydrucken laſſen, ſo wie eine franz. Ueberſ. davon beſorgt.) Gaudentius (J. C. 120. Introductio harmonica; von Meibom im 1ten Bd.) — Nikomachus Geraſenus (Manuale harmon. L. II. gr. von Joh. Meurſius; gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd.) — Plutarchus († 120. Um die Folge der, von M. Meibom zugleich herausgegebenen Schriftſteller nicht zu unterbrechen, ſetze ich das Geſpräch von der Muſik erſt hierher. Im Original findet es ſich in den Opuſcul. Ven. 1509. f. gr. Baſ. 1574. f. gr. und in den Werken, ex ed. H. Steph. 1572. 8. 13. Bd. Franc. 1620. f. 2 Bd. ex ed. Reisk. Lipſ. 1774. 8. 10 Bd. ſämmtlich gr. und lat. Ital. von Ant. Gandino, Ven. 1625. f. Franzöſ. durch H. J. Burette, im 14ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Duodezausg. Als Erläuterungen gehören dazu eben dieſes H. Burette Examen du traité de Plut. Obſervations touchant l'hiſt. litt. du traité de Plut. Analyſe du traité de Plut. in dem 11ten Bd. Remarq. ſur le Dial. de Plut. im 14ten Bd. Suite des remarques, im 19ten, 23ten, 26ten Bd. Deux diſſertat. ſervant d'epilogue aux remarq. im 26ten Bd. Supplement aux diſſert. in eben dieſem Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Auch ein Ital. Carlo Valgulio, hat in Plutarchi Dial. de Muſica ad Tirum Pyrrhinum, Ven. 1532. 8. geſchrieben. — Theon von Smyrna (J. C. 117. Das von ihm übrige Fragment über Arithmetik und Muſik gab Jem. Bouillaud, unter dem Titel: Th. Sm. eor. quæ in Mathem. ad Plat. lectionem utilia ſunt, Expoſitio . . . Lut. 1644. 4. gr. und lat. heraus.) — Claudius Ptolemäus (J. Chr. 120 - 160. Element. harmonic. Lib. III. lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. lat. und gr. von Joh. Wallis, mit einem Anhange, de Veterum Harmon. ad hodiernam comparata, Oxon. 1682. 4. und mit dem Commentar des Porphyrius im 3ten Bd. ſeiner Werke, ebend. 1699. fol. Bey eben dieſer Ausg. findet ſich auch die Scholia in Ptol. lib. von Barlaam, einem Mönche aus dem 14ten Jahrh. Und, als Erläuterung kann die Abhandl. des Doni, Del ſiſtema Diatonico di Tolomeo, im 1ten Bd. S. 349 f. W. und einige Stellen im Gafurius, De Muſ. Lib. IV. c. 25. ſo wie mehrere der Letters . . . upon ſubjects of Litterat. . . by Ch. Davies, Lond. 1787 und 1790. 8. 2 Bde. angeſehen werden.) — Lucian (J. C. 120. Harmonides ſ. Encom. Muſic. in den Werken, als Flor. 1496. f. gr. Ed. pr. Salm. 1619. 8. 2 Bd. gr. und lat. Amſt. ex ed. Graev. 1687. 8. 2 Bd. gr. und lat. ex ed. Reitzii 1743. 4. 4 Bd. gr. und lat. Einzeln, Par. 1550. 4. griech.) — Mich. Conſt. Pſellus (1105. Compendium IV Artium, Ven. 1532. 8. gr. Baſ. 1556. 8. gr. u. lat. Lipſ. 1590. 8. gr. und lat. Lugd. Bat. 1647. 8. gr. und lat. Das, was die Muſik angeht, findet ſich einzeln, lat. bey des Lamp. Alardus Schriftchen, de Muſica Vet. Schleuſ. 1638. 12. und deutſch in Miſters Muſikal. Bibl. Bd. 3. St. 2. S. 171 - 200.) — Ein Verzeichniß der nicht auf uns gekommenen, griechiſchen Schriften von der Muſik, findet ſich, unter andern, in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 10.) — Man. Bryennius (J. C. 1320. Ἁρμονικῶν lib. III. bey Joh. Wallis vorhin angeführten Ausgabe des Ptolemäus.) — —

Von Römern: Martianus Capella (457. Das 9te Buch ſeines Werkes, de Nuptiis Philologiæ et Mercurii, Parm. 1494. f. Ed. pr. Lugd. Bat.

Par. ex ed. Grotii 1599. 8. handelt von der Muſik, und findet ſich einzeln in dem 5ten Band der vorhin angezeigten Meibomſchen Ausgabe der ſieben alten Schriftſteller von der Muſik, Amſtel. 1652. 4. Es iſt faſt nichts als Auszug aus dem Werke des Ariſtides Quinctilianus; aber methodiſcher und deutlicher, als das Original. Als Erläuter. gehört dazu des Remigius Altiſſiodorenſis, oder Remi v. Auxerre, aus dem 9ten Jahrh. Muſica, in der bekannten Gerbertſchen Samml. Bd. 1. S. 63.) — Aurelius Auguſtinus († 430. De Muſica Lib. VI. in den verſchiedenen Ausg. ſ. Werke, einzeln, Baſ. 1521. das Werk handelt blos von den metriſchen und rhythmiſchen Regeln der Muſik, und iſt in Frag- und Antworten abgefaſt.) — Anicius Manl. Torq. Sever. Boethius (524. De Muſica, Lib. V. in ſeinen Operibus, Baſil. 1570. f. 2 Bd.) — Aurelius Caſſiodorus († 575. Inſtitut. Muſicae, in ſeinen Oper. Rothom. 1679. fol. 2 Bd. Ven. 1729. f. 2 Bd. und bey Gerbert, Bd. 1. S. 14.) — Jord. Nemorarius (700. In ſ. W. Par. 1503. f. findet ſich eine Arithmetica Muſica, und ein Epit. in Arithm. Boetii.) — Auſſer dieſen handeln noch gelegentlich, unter den alten Schriftſtellern, von der Muſik, und Dingen, die Muſik betreffend, Ariſtoteles, Polybius, Athenäus, Pollux, Vitruvius (vorzüglich im 4ten Kap. des 5ten Buches, De Harmonia ſecundum Ariſtoxeni traditionem, S. 89. Edit. Laet; wozu, ſo wie zu einzeln Stellen des folgenden Kap. M. Meibom, unter mehrern, einen Commentar geliefert hat, welcher ſich, ebend. S. 254. findet.) Macrobius, u. v. a. m. von welchen, unter andern, La Borte in dem 3ten Kap. des 5ten Buches ſ. Eſſai ſur la Muſique, Bd. 3. S. 133 u. f. ein, obgleich unvollſtändiges, und höchſt verwirrtes, und Hr. Forkel, in ſ. Allg. Litterat. der Muſik, S. 44. ein ſehr gutes Verzeichniß geliefert hat. — —

Ueber- und von der Muſik der Alten überhaupt: und zwar vorzüglich von der Muſik der Griechen und Römer: Lud. Coelius Rhodiginus oder Richer († 1520. In ſ. Lection. antiq. Lib. XXX handelt das 9te Buch, und mehrere Kap. in andern Büchern von der Muſik der Alten, und enthält ſehr gute Erläuter. darüber.) — Raph. Volateranus († 1521. In ſ. Comment. urb. Lib. XXXVIII. Frcft. 1603. fol. handelt das 13te, 15te, 16te, 18te, 19te und 20te Buch von alten Muſikern und Dichtern, und das 35te von muſikal. Inſtrumenten, Tänzern, u. d. m.) — Andr. Matth. Aquaviva (Von ſ. Commentar. in Plutar. de virtute morali, Neap. 1526. f. verm. unter dem Titel: Illuſtr. et exquiſit. Diſput. Lib. IV. Helen. 1609. 4. handeln die 22 Kap. des erſten Buches von den Tönen, Tonarten, Syſtemen, Klanggeſchlechtern der Griechen, und beſonders von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Muſik gemacht hat.) — Fabius Paulinus (Der größte Theil ſ. Hebdomad. de numero ſeptenar. Lib. VII. Ven. 1589. 4. enthält Erläuter. über muſikal. Begriffe der Alten.) — Joh. Textor, od. Raviſius (Verſch. Kap. des 4ten Buches ſ. Theatr. poet. et hiſtor. Baſ. 1592. 4. handeln von der Muſik und den muſikal. Inſtr. der Alten.) — Ever. Feith (In ſ. Antiq. Homer. (ſ. den Art. Homer, S. 643) handelt das 4te Kap. des 4ten Buches, De Muſica.) — Joh. Selden (Bey ſ. Ausg. der ſo genannten Arundelſchen Marmor (ſ. Art. Aufſchrift, S. 236) kommen allerhand Erläuter. über einige Muſiker und muſikal. Inſtrumente der Alten vor.) — Lambert Alardus (De veter. Muſica Lib. ſing. . . . Schleuſ. 1636. 12. das Werk beſteht aus 29 Kap.) — Jul. Cäſ. Scaliger (In dem 1ten Buche ſ. Poetik wird hin und wieder von der Muſik der Alten gehandelt.) — Gerh. Joh. Voſſius (Das 2te und 3te Buch. ſ. Inſtitut. poet. Amſtel. 1647. 4. enthält mancherley von der Muſik der Griechen, in ſo fern ſolche mit der Poeſie, und den theatral. Vorſtellungen verbunden war.

Auch ſ. De Artis poet. nat. ac conſtitut. Lib. Amſt. 1647. 4. ſo wie ſ. De Quatuor Art. popul. Lib. ebend. 1650. 4. (Cap. 4. 19. 20. 21. 22.) und ſ. De univ. Matheſ. nat. ac conſtit. Lib. ebend. 1650 handeln a. m. St. von der Muſik der Alten, oder von der Muſik nach griechiſchen Grundſätzen.) — Joh. G. Ebeling (Archaeol. Orphic. ſ. Antiquit. Muſicae, Ged. 1657. gehen nur bis aufs J. 3920. und ſind leeres Geſchwätz.) — Edm. Chilmead (De Muſica ant. graeca, bey der Ausg. des Aratus, Oxon. 1672. 8.) — Joh. Phil. Pfeiffer (Das 64te Kap. des 4ten Buches ſ. Antiquit. Graec. Regiom. 1689. 4. handelt von der Muſik der Griechen.) — Rene Ouvrad (Ihm wird eine Hiſtor. Muſic. apd. Hebr. Graecos et Romanos zugeſchrieben, von welcher ſich aber nirgends beſtimmte Nachrichten finden.) — Cl. Franc. Fraguier (Examen d'un paſſage de Platon ſur la Muſique, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im 2ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beytr. S. 45. Eine mißverſtandene Stelle im Plato, De Leg. Lib. VII. S. 637. C. vergl. mit dem Protagoras, S. 189. Ed. Fic. Lugd. B. 1590. f. hat den Verf. verleitet, den Alten die Kenntnis unſrer Harmonie zuzuſchreiben.) — P. J. Bûrette (Auſſer den, bereits angef. Erläuter. über die Schrift des Plutarch, finden ſich von ihm in den Mem. et Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. eine Diſſert. ſur la Symph. des Anc. Bd. 5. S. 151. Diſſertat. où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Muſ. des Anc. ne prouvent point qu'elle fut auſſi parfaite à la nôtre; Diſſert. ſur le Rhythme de l'anc. Muſique; Diſſert. ſur la Melopée de l'anc. Muſique; Addit. à la Diſſert. ſur la Melopée, ebend. im 7ten Bde. S. 205 u. f. Diſc. dans lequel on rend compte de divers ouvrages mod. touchant l'anc. Muſique, im 10ten Bde. (gegen die, in der Folge vorkommenden Schriften des Chateauneuf und Bougeant) Nouv. reflex. ſur la Symphonie des Anc. im 11ten Bde. der Duodezausg.) — Abt Chateauneuf (Dial. ſur la Muſ. des Anc. Par. 1725. 12. mit einer Vorrede von Morabin, und im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — Ungen. (Obſervat. ſur la Muſique, la Lyre et la flute des Anc. im 5ten Bd. der Bibl. franç.) — Guil. Hyac. Bougeant (Nouv. Conjectures ſur la Muſ. des Grecs et des Latins, in den Mem. de Trev. Jul. 1725.) — Lamb. Bos (In ſ. Antiq. graec. praec. attiear. Deſcript. Fran. 1714. 12. Lipſ. 1767. 8. handeln verſch. Kap. von den griech. Spielen, der gr. Muſik, und gr. Inſtrumenten.) — Was Ch. Rollin in ſ. Hiſt. Anc. Liv. II. ch. 6. von der Muſik der Alten ſagt, findet ſich Deutſch von G. Venzky, im 3ten Bd. S. 636. der Miſterſchen Bibl. — Angel. Mar. Ricci (Von ſ. Diſſert. homer. Flor. 1741. 4. handelt eine de Achille Cithara canente, vererique Graec. Muſ. und eine de Muſica virili et effeminata graecor.) — Montucla (In ſ. Hiſt. des Mathematiques, Par. 1758. 4. 2 Bde. findet ſich eine kurze, aber ſehr ſeichte Geſch. der griech. Muſik.) — J. Jortin (Letter concerning the Muſik of the Anc. bey der 3ten Ausg. von Artſons Eſſ. on muſical Expreſſion, und auch in des erſtern Tracts, Lond. 1790. 8. 2 Bde.) — Rochefort (Mem. ſur la Muſ. des Anciens, où l'on expoſe le princ. des proport. authentiques, dites de Pythagore, et de divers ſyſtemes de Muſ. chez les Grecs, les Chinois et les Egypt. Avec un Parallèle entre le Syſt. des Egypt. et celui des Mod. Par. 1770. 4. Vielleicht das beſte und bündigſte Werk über die alte Muſik.) — Abt Barthelemi (Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque vers le milieu du IV Siecle avant l'Ere vulgaire, P. 1777. 8. Der Untere. ſind zweye; die erſte handelt Des ſons, des accords, des genres, des modes, manière de ſolfier, des notes, du rhythme; die zweyte, de la partie, morale

de

de la Muſique: Bey aller Gründlichkeit doch einſeitig zum Vortheil der Griechen.) — Ch. Davies (Der 2te, 4te, 9te, 10te und 11te ſ. Letters to a young Gentleman . . . Lond. 1787. 1790. 8. 2 B. handelt von der Muſik der Alten.) — Im 2ten Bde. von C. v. Pauw (Recherches ſur les Grecs, Berl. 1788. 8. 2 Bde. handelt der 7te Abſchn. vom Zuſtande der Künſte zu Athen, und folglich auch von dem Zuſtande der Muſik daſelbſt.) — — Von den harmonikaliſchen Theilen der griechiſchen und römiſchen Muſik: Franchinus Gafor, oder Gafurius (1) Theor. Opus harmonicae diſcipl. Neap. 1480. Mediol. 1492. f. Das Werk beſteht aus 5 Büchern. 2) Angel. ac divinum Opus Muſicae . . . Mediol. 1508. f. ebenfalls aus 5, aber italieniſch geſchr. Büchern, deren Innhalt mit dem Innhalt der vorigen ſehr übereinkommt. 3) De Harmonia Muſicor. Inſtrumentor. Mediol. 1518. f. Vier Bücher, deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 77 u. f. angegeben iſt.) — Ponce de Thyard (Solitaire ſecond, ou Proſe de la Muſique, Lyon 1555. f. In Geſpr. abgefaßt.) — Luigi Dentice (Due Dialoghi della Muſica, Nap. 1552. Rom. 1553. 4.) — Franc. Patricio (In der Deca iſtoriale ſ. Poetica, Ferr. 1586. 4. handelt das 5te, 7te Buch von der Art und Weiſe des griech. Geſanges und den gr. Tetrachorden. Eine Widerlegung ſeiner Behauptungen findet ſich in der, vorher, bey dem Ariſtoxenus, angezeigten Schrift des Bottrigari; und eine Vertheidigung derſelben in den Conſideraz. muſic. des P. Giann. Artuſi, bey dem 3ten Th. ſ. Imperfettione della moderna Muſica, Ven. 1603. f.) — Giovb. Doni (In der, unter dem Titel, Lyra Barbarina, o ſiano Tratt. di Muſica antica . . . Flor. 1743-1763. f. 2 Bde. mit Kupf. erſchienenen Samml. ſ. W. finden ſich verſchiedene hieher gehörige Abhandl. als Sopra il Genere enarmonico; Diſcordo del Syntono di Didimo e di Tolomeo; del Diaton. equabile di Tolomeo; quale ſpezie di Diat. ſi uſaſſe dagli Antichi e quale oggi ſi pratichi; Progymnaſtica Muſic. pars veter. reſtituta et ad hodiernam praxin redacta, Lib. II. S. übrigens die Folge dieſes Art. und den Art. Tonarten der Alten.) — Andre du Cerceau (Diſſertat. . . . où l'on explique . . ce qui regarde le Tetrachorde des Grecs in den Mem. de Trevoux, Bd. 52. S. 100. 284. 605. Bd. 53. S. 1223 und 1420. Gegen dieſe Erklärung erſchienen in dem Journal des Savans, May 1728 reflexions, welche dem Burette zugeſchrieben werden, und darauf von du Cerceau eine Reponſe à une objection, in jenen Memoires Bd. 55. S. 2085. 2189. Bd. 56. S. 69. 234. Auch gehört hieher eine Replique auf dieſe Reponſe im Journ. des Sçavans, Bd. 88. S. 380.) — Joh. Chriſtph. Pepuſch (Of the various Genera and Spec. of Muſic among the Anc. with ſome obſervat. concern. their ſcale, in den Philoſ. Transact. vom J. 1746. Bd. 44. S. 266.) — Abt Rouſſier (Lettre à l'Auteur du Journ. des beaux Arts et des Scienc. . . in dieſem Journ. v. J. 1770 und einzeln 12. Second lettre, ebend. v. J. 1771. handeln von den muſikal. Verhältniſſen.) — De la Borde (Mem. ſur les proport. muſicales, le Genre énarmonique des Grecs et celui des modernes . . . avec les obſervat. de Mr. Vandremonde, et les remarq. de l'abbé Rouſſier, Par. 1781. 4.) — John Keeble (The Theory of Harmonics, or an illuſtrat. of the grec. Harmonica, I. as it is maintained by Euclid, Ariſtoxenus and Bacchus ſen. II. as it is eſtabliſhed on the doctrine of the ratio: in which are explained the two Diagr. of Gaudentius and the Pythagor. numbers in Nicomachus . . . Lond. 1784. 4. — — Ueber die Kenntniß der Alten von der vielſtimmigen Muſik: Jdr. Willh. Marpurg (Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher

cher Zeit dieſelbe zur Vollkommenheit gebracht worden, in ſ. hiſtor. krit. Beytr. Bd. 2. S. 279.) — Chabanon (Conjectures ſur l'introduction des Accords dans la Muſ. des Anc. im 35 Bde. der Mem. de l Acad. des Inſcript. Quartausg. Dem Verf. zu Folge iſt der Gebrauch der paraphoniſchen Töne, deren Gaudentius erwähnt, als der erſte Anfang des Contrapunktes zu betrachten: eine Meynung, welche lange vorher ſchon Marpurg äußerte. Uebrigens iſt die Bemerkung des Verf. daß, ſo lange das Enharmoniſche Klanggeſchlecht, ſo bewundert und beliebt war, als es im Plato, Ariſtoxenus, u. a. m. erſcheint, keine Verſuche in der Harmonie Statt finden konnten, weil enharmoniſchen Melodien ſich kein Fundamentalbaß geben läßt, ſehr gegründet.) — Rochefort (Recherches ſur la Symphonie des Anciens, im 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. worin der Verf. behauptet, daß zwar die Griechen nicht ſo weit, als die Neuern, die Kunſt des Contrapunctes getrieben hätten, aber doch nicht ganz ſo unbekannt, als man gewöhnlich glaubt, damit geweſen wären.) — Louis de Chaſtelux (Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 225. Ueber die unvollkommenen Begriffe der Griechen von der Harmonie.) — S. übrigens die Art. Contrapunkt, S. 583 u. f. und Harmonie, S. 479. — — Von den Wirkungen der alten Muſik: D. Joan 4te B. v. Portugal (Defenſa de la Muſica moderna contra la errada opinion del Obiſpo Cyrillo Franco, Lisb. 1649. 4. Ital. Perug. 1666 4) — John Wallis (On the ſtrange effects reported of Muſik in former times, in den Philoſ. Transact. v. J. 1698. N. 243. Bey dieſer, ſo wie bey mehrern Unterſuchungen, über die Wirkungen der Muſik, ſcheint vergeſſen worden zu ſeyn, daß dieſe Wirkungen nie ganz allein von dem Subjectiven, ſondern auch von dem Objectiven, von der Art und dem Grade der Cultur des Hörenden, abhängen.) — — Von dem Gebrauch der Muſik bey der Erziehung der Griechen: Außer dem, was einige Litteratoren, als P. Camerarius, in den Hor. ſubſecis. Cent. I. c. 18. Herm. Conring in ſ. Werken, u. a. m. davon beybringen, handeln beſonders davon: Fr. Mar. Colle (Diſſertaz. ſopra il Queſito: Dimoſtrare che coſa foſſe, e quanta parte aveſſe la Muſica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una ſi fatta iſtituzione e qual vantaggio ſperar ſi poteſſe, ſe foſſe introdotta nel piano della moderna educazione, Mant. 1775. 4. — Giov. Sacchi (Della natura e perfezzione della antica Muſica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della noſtra, applicandolo ſecondo il loro eſempio alla educazione de Giovani, Diſſ. III. Mil. 1778. 8. In der erſten Diſſertation wird von dem Unterſchiede zwiſchen der griechiſchen und unſrer Muſik; in der 2ten die Frage, von den Vorzügen der einen und andern, und in der 3ten von dem Nutzen der Muſik bey der Erziehung gehandelt.) — — Vergleichungen zwiſchen der alten und neuen Muſik: Vincent. Galilei (Dial. della Muſica antica e moderna . . . Fir. 1581. 1602. f. Ganz zum Vortheile der alten Muſik, aber eigentlich gegen einige Behauptungen des Zarlino gerichtet.) — Giovmar. Artuſi (Delle imperfettioni della moderna Muſica Rag. dui . . . Ven. 1600. und 1603. f. Auch zu Gunſten der alten Muſik. Noch gehören eben dieſes Verf. Conſiderazioni muſicali bey der 2ten Ausgabe des vorhergehenden Werkes hieher.) — Girol. Mey (Diſc. ſopra la Muſica ant. e moderna, Ven. 1602. 4.) — Gior. Mazzafero (Dial. ſopra la Muſica ant. e moderna. Unter dieſem Titel kommt das Werk in des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 417. Anm. x. Ausg. von 1753. 4. aber ohne Beſtimmung des Druckortes und der Jahrzahl vor.) — Giovb. Doni (De praeſtantia Muſic. vet.

vet. Lib. III . . . Flor. 1647. 4. und im 1ten Bde. ſ. Lyra Barbarina. Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und, einige Vorliebe für die griech. Muſik abgerechnet, mit vieler Gründlichkeit geſchrieben. Auch gehört noch deſſen Diſc. . . . ſopra la Muſica antica e il cantar bene, im 2ten Bde. S. 233. ſ. W. hieher.) — Joh. Riſt (In ſ. Erbauliſchen Monatsgeſpr. wird, in der 4ten Unterredung S. 157 u. f. von der alten und neuen Muſik gehandelt.) — Joh. Riemer (De proportione muſic. Veter. et noſtra, Diſp. Jen. 1673. 4.) — Will. Temple (In ſ. bekannten Eſſay upon anc. and modern Learning wird der alten Muſik der Vorzug vor der neuern gegeben.) — Cl. Perrault (Im 2ten Bd. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 12. 4 Bde. findet ſich eine Abhandl. De la Muſique des Anc. worin den Alten die Kenntniß der Harmonie abgeſprochen wird.) — In J. G. Feyjoos Cartas eruditas y curioſas, Mad. 1742. 4. 5 Bde. findet ſich, Bd. 1. eine Vergleichung zwiſchen der alten und neuen Muſik, welche auch in die engl. Ueberſ. derſelben (Eſſays) 1778. 8. aufgenommen iſt. — Saunier de Beaumont (Lettre ſur la Muſique anc. e moderne, Par. 1743. 12.) — Franc. Proredi (Paragone della Muſ. antica e della moderna, Ragion. IV. in dem 50ten Bde. der Racc. d'opuſcoli ſcient. e filol. Ven. 1754. 8. Der Verf. behauptet mit mehrern, daß in dem ſo genannten Kirchengeſange ſich die wahre alte griechiſche Muſik erhalten habe, und dieſer dem neuern vorzuziehen ſey.) — G. H. Martini (Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunſt der Alten nie entſcheidend ſeyn können, Regensb. 1764. 8.) — Saverio Mattei (Lettere . . . in cui ſi propongono vicendevolmente e ſi ſciolgono varj dubbi . . . intorno alla Muſ. ant. e moderna, in dem 4ten Bde. der Diſſertaz. prelim. alla Traduz. de' Salmi, Pad. 1780. 8. Die Briefe ſind von mehrern Verf. als dem Biſchofe v. Piſtoja, und Metaſtaſio; und die Verf. ſchrieben den Griechen die Kenntniß der vielſtimmigen Muſik zu.) — D. Gianrinaldo Carli (Im 14ten Bd. S. 329 f. Opere, Mil. 1786. 8. finden ſich Oſſervaz. ſulla Muſ. ant. e mod. worin den Alten die Kenntniß des Contrapunctes zugeſtanden wird.) — — Beſondre Erklärungen der Kunſtwörter der alten griechiſchen Muſik finden ſich in mehrern Wörterbüchern, als in des Bernh. Baldus Lex. Vitruv. Aug. Vind. 1612. 4. In Had. Junius Lex. gr. lat. Antv. 1583. 8. In Rud. Goklenius Lex. philoſ. Frcft. 1613. 4. In M. Martini Lex. philol. Amſt. 1623 und 1701. fol. In des Du Cange Gloſſar, u. d. m. Auch iſt von Gerh. Martini ein Onomaſt. ſ. Synopſ. muſicar. graecar. atque obſcurar. vocum cum earr. interpretatione, ex oper. J. Bapt. Doni in dem 2ten Bde. der Werke des letztern, S. 268 u. f. beygefügt. — — Schriften vermiſchten Innhaltes über die Muſik der Alten: Pet. Fabre (Agoniſticon, ſ. de athl. iudisque Veter. gymnic. muſicis atque circenſ. Lugd. 1592. 4.) — Sev. Caſſius (De Induſtria Orphei circa ſtud. Muſic. Franc. 1608.) — Carl Seb. Feidler (Diſſert. epiſtol. de veter. Philoſ. Studio muſico, Nor. 1745. 4.) — G. H. Martini (Von den Odeen der Alten, Leipz. 1767. 8. Von den muſikal. Wettſtreiten der Alten, im 7ten Bd. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — C. C. L. Hirſchfeld (Plan der Geſch. der Poeſie, Beredſ. Muſik, Mahl. und Bildhauerkſt. unter den Griechen, Kiel 1770. 8.) — C. G. Heyne (De litterar. artiumque inter antiq. Graec. conditione, quatenus illa ex Muſar. aliorumque deor. nominibus muniisque intelligitur, Gott. 1772. f. und im 2ten Bd. der Opuſc. acad.) — D. Tiedemann (Einige Anmerk. über die pythagor. Muſik, im 3ten Bd. von N. Forkels Muſik. krit. Bibl.) — — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden Geſchichtbücher von der Muſik überhaupt. — — Auch gehören hieher

hieher noch verſchiedene, von den griechiſchen Wettſtreiten handelnde, bey dem Art. Pindar angeführte Scholiſten. — — Die über die Inſtrumente der Alten geſchriebenen Werke finden ſich, bey dem Art. Inſtrumentalmuſik.

Von der Muſik der Hebräer überhaupt: auſſer dem, was in den, in der Folge vorkommenden, allgem. Geſchichtbüchern von der Muſik ſich hierüber findet, handeln davon: Blaſius Ugolinus (Tract. de Muſ. veter. Hebraeor. excerpt. ex Schilte Haggiborim, im 32ten Bde. von deſſen Theſ. Antiq. ſacrar. Ven. 1744-1769. fol. 34 Bde.) — Joh. Heinr. Otho (Spec. Muſ. ex Lex. rabbin. excerptum, ebend. S. 491.) — Cyprian de la Huerga (De ratione Muſic. et Inſtrument. uſu apd. Veter. Hebraeos. Alcala . . .) — Lodov. S. Francesco (Globus canonum et arcanorum linguae ſ. et div. ſcript. R. 1586.) — Maria Merſenne (In ſ. Quaeſt. celeb. in Geneſ. Par. 1623. f. handelt die 56te und 57te Quaeſt. von den Inſtrum. deren die alten Hebräer und Griechen ſich bedienten, und von der Kraft der alten ſo wohl als der neuern Muſik.) — Athan. Kircher (In ſ. Muſurgia univerſ. Rom. 1650. f. handelt das 4te und 5te Kap. des 8ten Buches im erſten Bde. von der Muſik, den Inſtrumenten, den Pſalmen der Hebräer.) — Jul. Bartolocci (De Hebraeor. Muſica und de Pſalmor. Libro, de Pſalmis und Muſic. Inſtrum. in des Verf. Bibl. Rabbin. R. 1675. und 1693. f. 4 Th. Th. 4. S. 427. und Th. 2. S. 184.) — Bern. Lamy (In des Verf. Apparat. ad intell. ſacr. Biblia 1687. f. 1723. 4. findet ſich eine Diſſertat. de Levitis Cantoribus etc. de Hebraeor. Cant. Muſ. et Inſtrum. die auch in den 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacr. des Ugolini aufgenommen worden iſt.) — Salom. van Til (Digt- Sangen Speelkonſt, ſoo der Ouden, als byſonder der Hebreen . . . Dortr. 1692. 4. Deutſch, Leipz. 1706. 1714. 4. Dat. im 6ten Bde. von J. G. Fabricius Theſaur. Antiq. Ebraic. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte von dem Urſpr. und Fortg. der erwähnten Künſte, der zweyte von der Poeſie der Hebr. und den Pſalmen, der dritte von der Leviten Singübung handelt.) — Dan. Lund (De Muſica Hebraeor. ant. Diſſ. Upſ. 1707. 8.) — Ad. Erdm. Mirus (Kurze Fragen aus der Muſica, ſacra, worinnen den Liebhabern bey Leſung der Bibl. Hiſtorien eine ſonderbare Nachr. gegeben wird, Götl. 1707. Dresd. 1715. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 8 Kap. enthält.) — Joh. Heinr. Bacriſius (Im 4ten Bd. der Miſcell. Lipſ. S. 56 findet ſich von ihm eine Obſerv. de Muſ. Praeexercitamento Ebraeor. quibus ad divinam ſapientiam ſe praeparabant.) — Chriſtph. Gottl. Schröter Epiſt. gratulator. de Muſ. David et Salomon. Dresd. 1716. 8.) — Ungen. (De excell. Muſ. ant. Hebraeor. et Inſtrum. muſic. Mon. 1718. 8.) — Joh. Chriſtph. Harenberg (Veri divinique natales Circumc. jud. Templi Salom. Muſices David. in Sacr. etc. Helmſt. 1720. 4. Commentat. de re Muſ. veruſtiſſ. ad illuſtrand. Script. ſacros et exteros accommod. in dem 2ten Th. des 9ten Bds. der Miſcell. Lipſ. nov. Lipſ. 1752. 8.) — Aug. Calmet (Diſſert. ſur la Muſ. des Anc. et en particulier des Hebreux und Diſſert. ſur les deux termes Lamnazeach et Sela, im 4ten Bd. S. 64. und 14 f. Comment. litter. ſur la Bible, Amſt. 1723. 8. und Lat. im 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacrar.) — Bened. Marcello (Die Vorreden zu ſ. Eſtro poet. armonico oder Paraphr. zu 50 Pſalmen, Ven. 1724-1727. f. 8 Bde. enthalten mancherley über die Muſik der alten und neuen Hebräer.) — Joh. Mattheſon (Sein Muſikaliſcher Patriot . . . Hamb. 1728. 4. handelt größtentheils von der Muſik der Hebräer und den Ueberſetz. der Pſalmen.) — Arth. Bedford (In ſ. Script. Chronolog. demonſtrated by Aſtron. Calculations, Lond. 1730. f. wird auch

auch von der Muſik der Hebräer überhaupt, und im Tempel gehandelt.) — Joh. Chriſtph. Speidel (Unverwerfl. Spuren von der, alten Davidiſchen Singkunſt, nach ihren deutlich unterſchiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob., ſammt einer Unterſuchung der Dialog. muſicor. und gründl. Anweiſung zur Abtheil. der Pſalmen, Stuttg. 1740. 4. — Joach. Chriſtph. Bodenburg (Von der Muſik der Alten, ſonderlich der Ebräer, und von den berühmteſten Tonkünſtlern des Alterthumes, Berl. 1745. 4.) — Aug. Fdr. Pfeiffer (Ueber die Muſik der alten Ebräer, Erl. 1779. 4.) — Sav. Mattei (Von ſ. Diſſertaz. prelim. alla traduz. de' Salmi, Nap. 1780. 8. 8 Bde. handelt die 9te des erſten Bandes, Della muſ. ant. e della neceſſità delle notizie alla Muſica appartenenti, per ben intendere e tradurre i Salmi; die 12te des zweyten Bds. della Salmodia degli Ebrei, und die 18te im 5ten Bde. della Filoſ. della Muſ. o ſia la Muſica de' Salmi; aber alles ohne tiefe Sachkenntnis.) — Sam. Theoph. Walp (Hiſtor. artis Muſicae, Spec. Hal. 1781. 4. in drey Abſchn. welche ſich vorzüglich mit der Muſik der Hebräer beſchäftigen.) — De la Motte du Conſant (Traité ſur la Poeſie et la Muſique des Hebreux . . . Par. 1781. 8. Ein Erklär. der Pſalmen geſchrieben, und nur im 4ten Kap. etwas von der Muſik enthaltend, das abendrein ausgeſchrieben iſt.) — Joh. G. Herder (In ſ. Werke Vom Geiſt der Hebräiſchen Poeſie, Deſſ. 1782. 1783. 8. 2 Bde. kommt, im 2ten Bde. mancherley von der Muſik der Pſalmen, und von der Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange vor.) — Joſ. Mar. Pulci Doria (In ſ. Hebr. Antiquit. Nap. 1784. 1785. 4. 2 Bde. handelt das 7te Kap. von der Muſik der Ebräer.) — — Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Hebräer: Der Kirchenvater Hieronymus (Ihm wird eine Epiſtol. . . . de Inſtrum. muſicis zugeſchrieben, welche auch im 9ten Bde. der Antwerper Ausg. ſ. W. ſich findet.) — Joh. Gabr. Drechsler (De Cythara Davidica, Diſſert. Lipſ. 1670. 1712. 4. auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. Deutſch in G. Serpilii Lebensbeſchr. geiſtlicher Schriftſteller. S. 34.) — Joh. Ad. Glaſer (Exercit. philol. de Inſtrum. Hebr. muſ. Lipſ. 1686. 4.) — Chriſtn. Joega (De Buccina Hebraeor. Diſſ. Lipſ. 1692.) — Mich. Heinr. Reinhard (De Inſtrum. muſic. Hebraeor. Diſſ. Viteb. 1699. 4.) — Aug. Pfeiffer (In ſ. Oper. philol. Utr. 1704. 4. findet ſich ein Tract. de Neginoth, aliisque Inſtrum. muſic. Hebraeor. welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32 aufgenommen worden iſt.) — Chriſtn. Schöttgen (An Inſtrum. Dav. muſic. fuerit utriculus, Progr. Erfurt. 1716. 4.) — J. d'Outrein (In ſ. Diſput. de Clangore Evang. wird auch von der Muſik der Hebr. beſonders aber de inſtrum. Magrepha gehandelt, und dieſes findet ſich in Ugolini Theſ. Bd. 32.) — Aug. Calmet (In der bey ſ. Comment. litteral ſur la Bible befindl. Diſſert. ſur la Muſ. des Hebr. kommt auch manches von den Inſtrum. der Hebr. vor, und dieſes iſt beſonders in den Theſ. des Ugolini eingerückt.) — Nic. Sparre (De Muſ. et Cyth. Dav. eiusque effectu, Hafn. 1733. 4.) — C. Innoc. Anſaldus (De forenſi Jud. Buccina Comment. Brix. 1745. 4. Steht gewöhnlich unter den muſikal. Schriften, wahrſcheinlicher Weiſe, weil die Hebr. überhaupt ein dergl. Inſtrument hatten.) — Conr. Iken (De Tubis Hebraeor. argenteis, Diſp. II. Brem. 1745. 4.) — Joh. Phil. Breidenſtein (Geſpr. von der Pauke und der alten Strafe des Paukens, aus Ebr. 11. 1769. 8.) — — Von den bey den Pſalmen vorkommenden muſikaliſchen Ausdrücken: Joh. Paſch (Diſſertat. de Selah. Viteb. 1685. und im 3ten Bde. von Ugolini Theſ.) — Chriſtph. Sontag (De Titulis Pſalmor. Sil. 1687. 4.) — In J. Bartolocci Bibl. Rabbin. Rom. 1693.

1693. f. Th. 4. S. 427 findet ſich eine Abhandl. De voce Sela, welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. S. 679 aufgenommen worden iſt.) — Jac. Haſäus (De Inſcript. Pſalmi vigeſimi ſec. im 32ten Bd. des Theſ. Ant. ſacr. des Ugolini.) — Heinr. Gottl. Reime (De voce Sela, ebend. S. 727.) — Henr. Joh. Bytemeiſter (Diſcuſſ. ſententiae M. Reimii de ſignificat. voc. Sela, ebend. S. 731.) — Willh. Jrhove (Conject. philol. crit. theolog. in Pſalmorum titul. . . . Lugd. B. 1728. 4. wovon ſich ein deutſcher Auszug von G. Wenzky in Mitzlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 674. findet.) — Chriſtn. Aug. Heumann (De Sela Hebr. interject. muſic. Progr. in des Verf. Poec. Bd. 3. S. 471. Hal. 1729. 8. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Der Verf. erklärt den Begriff von dieſem Worte für unerforſchlich.) — Joh. Chriſtn. Bronſtedt (Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Hebr. ſigno, Sela dicto, Gött. 1739. 4.) — Sam. Frdr. Bucher (Menazzehhim, Capellm. der Hebr. Zittau 1741. 4.) — Joh. Mattheſon (Das erläuterte Selah . . . . Hamb. 1745. 8. Der Verf. glaubt, daß das Wort Sela ein wirkliches Ritornel bedeute. — Joh. Chriſtph. Biel (Diatr. philol. de voce Sela; in dem 3ten Bde. der Miſcell. Lipſ. nov.) — — Ueber die hebräiſchen Accente, als muſikal. Noten: Joh. Valentin, in ſ. Prof. Hebr. Par. 1544 ſieht ſie für dergleichen an. Was er darüber ſagt, findet ſich auch in Ugolini Theſ. Antiq. ſacr. Bd. 32.) — Andr. Sennert (De accentib. Hebraeor. Viteb. 1670. 4. Auch wird eben dieſem Verf. eine Abhandl. De Muſica quondam Hebraeor. zugeſchrieben, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß.) — Joh. Mich. Beck (De Accent. hebr. uſu muſico, Jen. 1678. und im Theſaur. Theol. philol. Amſteld. 1701.) — Joh. G. Abicht (De Ebraeor. accent. genuino officio Joh. Franke's Diatr. ſacr. 1710. 4. Vindic. uſus Accent. muſ. et orator. Jo. Frankio oppoſ. Vit. 1713. 4. Accentus hebr. ex antiq. uſu lectorio vel muſico explicati, ebend. 1715. 8.) — Pet. Guarin (In ſ. Gram. hebr. et chald. Par. 1726. 4. handelt das 1te Kap. des 3ten Buches im 2ten Bande De accent. et de Hebr. accent. modulatione; auch ſind einige Melodien beygefügt.) — G. Wenzky (Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer, im 3ten Bde. S. 666. der Mitzlerſchen Bibliothek. S. auch die Vorrede zu deſſen Prof. Accentuation, Magd. 1734. 8. und Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit S. 176 und 192. Ausg. v. 1783.) — Conr. Gottl. Anton (De metro Hebraeor. antiquo, Lipſ. 1770. 4. Vindic. diſput. de metro Hebr. Lipſ. 1770 - 1771. 8. 2 Th. Verſuch die Melodie und Harmonie der alten hebräiſchen Geſänge und Tonſtücke zu entziffern . . in 2 Th. im Neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Litteratur, von H. F. G. Paulus Bd. 1. S. 160. Bd. 2. S. 80. Bd. 3. S. 1.) — Auch erklärt J. Nicolai in ſ. Tractat. de Siglis veter. Lugd. B. 1703. 4. die Ebr. Accente für muſikaliſche Bezeichnungen. — — Ueber die Tempelmuſik der Hebräer beſonders: Heinr. Hochius (De erſte ſ. Differtat. Theol. Herb. 1691, und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. handelt De igne ſacro et de Muſica, igni victimas abſumente accin.) — Heinr. Hammond (Seine Paraphraſe and annotat. upon the Book of the Pſalms enthalten auch An Account of the uſe of Muſik in divine ſervice.) — J. Lightfood (In ſ. Deſcript. of the Temple as it ſtood in the days of our Saviour, Lond. 1650. 4. Lat. Amſtel. 1686. f. wird auch von den Sängern und der Muſik im Tempel gehandelt.) — Joh. Jac. Schudt (De Cantricibus Templi, im 32ten Bde. des Theſ. Antiq. ſacr. von Ugolini.) — Joh. Spencer (Uſus Muſic. in ſacris celebrandis, ebendaſ. S. 556.) — Chriſtph. Semler (Das 15te und 16te Kap.

Kap. ſ. Jüdiſchen Antiquit. Halle 1708. 12. handelt von der Vocal- und Inſtrumentalmuſik der Leviten bey dem Gottesdienſt, und iſt im 4ten Bde. S. 71 u. f. von Mitzlers Muſikal. Bibl. abgedruckt.) — Joh. Andr. Juſſow (De Cant. Eccl. vet. et novi Teſtam. Diſſert. Helmſt. 1708. 4.) — Joh. Andr. Schmid (De Eliſaeo ad Muſic. Sonum Prophetaturo, Helmſt. 1715. 4. Auch wird ihm eine, der vorher gehenden gleich lautende Diſſertation zugeſchrieben.) — Arth. Bedfort (Temple of Muſick, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the Temple before the Babyloniſh captivity . . . Lond. 1712. 8.) — Fdr. Ad. Lampe (In ſ Exercitat. ſacr. Dodec. wird auch von den unterſchiedlichen Claſſen der Levitiſchen Sänger gehandelt.) — Jan. Mich. Sonne (De Muſic. Judaeor. in ſacris ſtante templo adhibita, Diſſert. Hafn. 1724. 4.) — Valent. Roesler (De Choreis veter. Hebraeor. Diſſ. philol. crit. Altorf. 1726. 4.) — Matth. Filſchow (De Choro cantico, a Dav. inſtit. ut templo inſerviret, Hafn. 1732. 4.) — Joh. Benj. Kempe (De ſacr. Muſicae praefectis ap. Hebr. Compent. Dresd. 1737. 4.) — Joh. Lund (In ſ. Alten Jüdiſchen Heiligthümern . . . Hamb. 1738. f. wird auch im 4ten und 5ten Kap. des vierten Buches von den Levitiſchen Inſtrum. und Sängern gehandelt.) — — Vermiſchte Schriften über die Muſik der Hebräer: Andr. Reyher (Spec. muſic. pro exercit. ebraice conjugandi, Goth. 1671. 4.) — Mich. Heinr. Reinhard (De ὀργανοφυλακίῳ muſic. Cad. Hebraei Diſſert. Viteb. 1699. 4.) — Joh. Fdr. Treiber (De Muſica Davidica itemque Diſcurſibus per urbem Muſica nocturnis. Progr. Arnſt. 1701. 4.) — Heinr. Pipping (De Saule per Muſic. curato, Diſſertat. hiſtor. theor. Viteb. 1688. 4. und in des Verf. Diſſert. Acad. Lipſ. 1723. 8. S. 103 u. f.) — Meſſ. Bagnoli (Ragion. in diſeta della oſſervazioni del Sign. Ottav. Maranta contra l'Antologia del S. Fabio Carſellini, R. 1713. 4. Widerlegung des letztern, eines Rabbinen, Nahmens Raph. Robenius, welchen den Ebräern, mit mehrern, die Kenntnis des Contrapunctes zugeſchrieben hatte.) — Joh. Joach. Hilliger (De Tibic. in funere adhibitis, Diſſert. 1717.) — Joh. F. Schmidt (De cantandi ritu per noctes feſtor. apd. Hebr. Lipſ. 1738. 4.) — Sigf. Casp. v. Aeminga (De Chor. feſtivis; de Muſ. inſtrum. feſtivis; de Hymnis feſtivis, und de Conviviis feſtivis aevi antiqui, Grypsw. 1749-1750. vier Progr.) — Fort. Schacchi (In ſ. Diſſertat. de inaugurat. Reg. Iſrael, im 5ten Bde. von Ugolini Theſ. Antiq. ſacrar. kommt mancherley über die Inſtrumente der Hebräer vor. — — Proben von alter jüdiſcher Muſik ſoll Emanuel Aewidjon Stockh. 1706. herausgegeben haben; aber ſie ſollen höchſt jämmerlich geweſen ſeyn. (S. das 2te St. S. 8. von Rues Widerlegten Vorurtheilen.) — —

Von der Muſik einiger andern, alten Völker, als der Aegypter: auſſer dem, was darüber in der allgemeinen Geſchichte der Muſik vorkommt, handeln davon: Athan. Kircher (In ſ. Oedip. aegypt. Rom. 1652-1654. f. 4 Th. kommt mancherley über die Muſik der alten Aegypter vor, ob wir gleich von dieſer Muſik eigentlich nichts wiſſen.) — In Jac. Fdr. Reimmanns Idea Syſtemat. antiquitat. litter. ſpeciat. ſ. aegypt. Hild. 1718. 8. wird die Meynung widerlegt, daß die Aegypter die Muſik verachtet hätten. — Joh. Nicolai (In ſ. Tract. de Synedrio Aegyptiot. Lugd. B. 1708. handelt das 3te Kap. von dem, zum Tempeldienſt in Aegypten, angeſtellten Perſonen, und von den dazu gehörigen Sängern.) — — Der Etruscier (Etwas darüber findet ſich im 2ten Bde. S. 73 der Pikur. Etruſcor. von Paſſeri.) — —

Schriften über Muſik, aus dem Mittelalter. Die mehreſten derſelben finden ſich in der von dem Abt Martin

Gerbert herausgegebenen, bekannten Sammlung: Scriptores eccleſiaſt. de Muſica ſacra potiſſimum. Ex var. Ital. Gall. et German. codic. collecti . . . Typis San Blaſianis 1784. 4. 3 Bände und ſind, von folgenden Verfaſſern: Der ſpaniſche Biſchof Iſidor († 636. Das 3te Buch ſeiner Originum, welche aber ſchon lange vorher gedruckt waren, handelt in 9 Kap. von der Muſik, ihren Erfindern, ihrer Eintheilung u. d. m.) — Aurelianus, ein franzöſiſcher Mönch (im 9ten Jahrh. Muſica diſciplina, 20 Kap. Bd. 1. S. 27.) — Ubald oder Hucbald, ein Mönch († 930. 1) De harmon. inſtitutione. 2) Alia Muſica. 3) De menſur. organicar. fiſtular. 4) De cymbalor. ponderibus. 5) De quinque Symph. ſ. Conſonantiis. 6) Muſica Enchiriadis aus 19 Kap. mit den zu gehörigen Scholien, und in ſo fern merkwürdig, als er der erſte Schriftſteller iſt, welcher, im 14ten und 15ten Kap. etwas von vielſtimmiger Muſik, die er Diaphonie heißt, geſchrieben hat. Bd. 1. S. 103.) — Abt Regino († 908. Epiſtola de harmonica inſtitut. . . . in 19 Abſchn. Bd. 1. S. 230.) — Abt Oddo († 942. 1) Tonarius. 2) Liber qui et Dial. dicitur. 3) Muſica. 4) Reg. D. Oddonis de Rhythmi machia. 6) Reg. ſup. Abacum. 5) Quomodo organiſtrum conſtruatur. Bd. 1. S. 247.) — Adelbold (1003. Muſica, in 2 Abtheil. quemadmodum indubitanter muſicae conſonant. iudicare poſſint und Monochordi notarum per tria genera partitio. Bd. 1. S. 303.) — Ungenannte (1) Muſica in 8 Abſchn. 2) Tractat. de Muſica. 3) Fragm. muſic. Bd. 1. S. 330.) — Otker, ein Mönch (Menſura quadripartitae menſurae.) — Guido von Arezzo (1050. 1) Micrologus, de diſciplina Artis muſicae enthält 20 Kap. als quid faciat, qui ſe ad diſciplinam Muſ. parat; quae vel quales ſint notae, vel quot; de diſpoſ. ear. in monochordo; quibus ſex modis ſibi invicem voces jungantur; de diapaſon et cur cantum ſeptem ſint notae; de diviſion. et interpret. earum; de affinitat. vocum per quatuor modos; de aliis affinitatibus et b et ♮; de ſimilitudine voc. quarum diapaſon ſola perfecta eſt; de modis et falſi meli agnitione et correctione; quae vox et cur in cantu obtineat principatum; de diviſ. quatuor modor. in octo; de octo modor. agnit. acumine et gravitate; de tropis et virtute Muſicae; de commoda vel componenda modulatione; de multiplici varietate ſonor. et neumarum; quod ad cantum redigitur omne quod dicitur; de Diaphonis i. e. organi praecepto; dictae Diaphon. per exempla probatio; quomodo Muſica ex malleor. ſonitu ſit inventa. 2) Muſic. regulae rhythmicae in Antiphonar. ſ. prolog. prolatae. 3) Aliae regul. de ignoto cantu, handeln, de motione et vocis acumine, ſ. gravitate; de integrit. et diminutione; de conſonantia, ſ. minus convenientia vocum; de affinitatibus diverſar. vocum; de modor. quatuor generibus; de formulis differentiar. et ear. proprietatibus. 4) Epiſt. . . . de ignoto cantu, ſchon vorher im 1ten Th. des 6ten Bds. S. 223 von Pez's Theſ. abgedruckt. 5) Tractat. corrector. multor. error. qui fiunt in cantu Gregor. in multis locis. 6) Quomodo de Arithmet. procedit Muſica. Bd. 2. S. 1. Uebrigens iſt, bey dem Art. Monochord, ein, dem Guido zugeſchriebener Dialogus bereits angezeigt, an deſſen Aechtheit aber gezweifelt wird. Auch führt Orlandi in ſ. Origine e Progr. della ſtampa, Bol. 1722. S. 280 ein De Aretio Guido Repertor. 1494. f. an, deſſen Innhalt mir nicht näher bekannt iſt. Nachrichten von dem Guido, und von ſeinen Verdienſten um die Muſik, finden ſich nicht allein, in den verſchiedenen allgemeinen Geſchichtſchr. der Muſik, ſondern auch in den Annal. Camaldunenſ. Bd. 2. S. 42. In dem Merc. de France, Jul. 1743. S. 1551 (Lettre de l'abbé L. au R. P. D. Timothée Veyrat, au ſujet des Ouvrages de Gui

Gui Aretin . . .) In des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Bd. 2. S. 703. In des Mazzuchelli Scriptor. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1007. In des Tiraboschi Stor. letterar. d'Ital. Bd. 3. S. 339 der Röm. Ausg. von 1783 u. a. m. Daß er aber, wie die Italiener gewöhnlich ſagen, der Urheber der vielſtimmigen Muſik überhaupt ſeyn ſollte, iſt ungegründet. Uebrigens fanden auch ſeine wirklichen Verdienſte mancherley Beeinträchtigung und ſeine muſikaliſchen Behauptungen mancherley Widerſpruch. Der erſte ſeiner Gegner ſoll ein Karmeliter, Giov. Orbi geweſen ſeyn, von deſſen Schrift ich aber keine Nachweiſung geben kann. Ein zweyter war ein Spanier, Bartol. Ramus von Pareja, (wahrſcheinlicher Weiſe, in ſ. De Muſica Tract. ſ. Muſica practica, Bon. 1482. 4.) welcher ihm vorwirft, Verwirrung in der ganzen Muſik angerichtet zu haben (S. Martini Stor. della Muſica, Bd. 1. S. 272. Bol. 1757. f.) Hingegen vertheidigte ihn Nic. Burtius, oder Burzio in dem Muſic. Opuſc. cum defenſione Guid. Aret. contra quendam Hiſpanum veritatis praevaricatorem, Bon. 1487. 4. welcher wieder von Joh. Spadario in einer: Ad Rev. in Xſto Pat. et D. Antonio Galeaz de Bentivolis . . . Ioa. Spadarii . . . et ejusd. Muſices ac. Bart. Rami Parejae ejus praeceptoris honeſta defenſio . . . Bol. 1491. (trotz des lat. Titels italieniſch geſchrieben) ſo wie Spadario deswegen wieder von Franch. Gafor, oder Gäfurio, in ſ. Apologia, . adv. Joa. Spadar. et complices Muſicos, Bon. 1520 widerlegt wurde, wogegen jener endlich die Errori di Fr. Gafurio da Lodi in ſua defenſione, e del ſuo praeceptore Mro. Bart. Ramis ſubtiſmente demonſtrati, Bon. 1521. 4. ſchrieb. S. übrigens den Art. Solmiſation.) — Abt Berno († 1048. 1) Muſica ſ. Prol. in Tonarium, in 15 Kap. 2) Tonarius. 3) De contona Tonor. diverſitate. Bd. 2. S. 62. Ein anderes ſeiner, in eben dieſer Samml. befindlichen Werke iſt bereits in dem Art. Kirchenmuſik angezeigt.) — Contr. Hermann († 1054. Opuſcula de Muſica, eine Unterricht in den Anfangsgr. der Muſik nach damahliger Art. 2) Explicat. litter. et ſignor. 3) Verſus ad diſcernendum cantum, Bd. 2. S. 125.) — Willhelm, Abt von Hirſau (1068. Muſica, beſteht aus 41 Kap. Bd. 2. S. 154.) — Theoger (1090. Muſica, Bd. 2. S. 182.) — Aribo (1078. Muſica, Bd. 2. S. 197.) — Joh. Cotto (Muſica. Auſſer einem Prolog, 27 Kap. als: qualiter quis ad Muſ. diſcipl. ſe aptare debeat; quae utilitas ſit ſcire Muſ. et quid diſtet inter Muſicum et Cantorem; unde ſit dicta Muſ. et quomodo ſit inventa; quot ſint inſtrumenta muſ. ſoni; de numero litter. et de diſcret. earum; qualiter ſit menſurand. Monochordum; unde dicatur Monoch. et ad quid ſit utile; quot modi ſint quibus melodia contexitur; quot ſint voc. diſcrepantiae et de diapaſon; de modis quos abuſive tonos appellamus; de tenoribus modor. et finalibus eorum; de regul. curſu modor. atque licentia; ſuper graec. notar. vocab. expoſitio; quid faciendum ſit de cantu qui in perpetuo curſu deficit; quod ſtultor. ignorantia ſaepe cantum depravet; quod diverſi diverſis delectantur modis; de potentia Muſ. et qui primitus ea in Rom. Eccl. uſi ſint; praec. de cantu componendo; quae ſit optima modulandi forma; qualiter per vocales cantus poſſunt componi; quid utilitatis afferant neumae a Guid. inventae; de pravo uſu abjiciendo, et ſuperfluis quorund. modor. differentiis; de diaphonio i. e. organo; de primo modo et ejus diſcip. cum differentiis; de tertio tono et quarto et eor. differentiis; de quinto et ſexto et eor. differentiis; de ſept. et octav. et eor. differentiis. Bd. 2. S. 230. Uebrigens wird dieſe Schrift unter die wichtigſten geſetzt, welche aus dem Mittelalter, zwiſchen den Zeiten des Guido und Gafur, übrig geblieben ſind.) — Franco

Franco von Cöln (1083. Gehört der Zeitordnung nach hieher, ob gleich, in der angeführten Sammlung, ſeine Schrift erſt im 3ten Bde. S. 1 ſteht. Sie führt den Titel, Muſica et Ars cantus menſurabilis, und enthält 13 Kap. folgenden Inhaltes, als de definitione Muſ. menſurab. et ejus ſpeciebus; de definit. diſcantus et diviſione; de modis cujuslibet diſcantus; de figuris ſ. ſignis cant. menſurabilis; de ordinat. figurar. ad invicem; de plicis in figuris ſimplicibus; de ligaturis et earr. proprietatibus; de plicis in figuris ligatis; de pauſis, et quomodo per ipſas modi ad invicem variantur; quod figurae ſimul ligabiles ſunt; de diſcantu et ejus ſpeciebus; de copula und de Ochetis. Daß der Verf. der eigentliche Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes ſey, ſcheint jetzt ausgemacht zu ſeyn; ſo gar der ihm, gewöhnlich, gegebene Mitbewerber um dieſen Ruhm, der, ein paar Jahrhundert ſpäter lebende Joh. de Muris, räumt ſelbſt ihm dieſe Ehre ein (S. Burneys Hiſtor. of Muſic, Bd. 2. S. 175.) — Der h. Bernard († 1153. Ihm wird ein, in dieſer Samml. Bd. 2. S. 265 abgedrucktes, in Geſprächen abgefaßtes Tonale zugeſchrieben. Eine andre Schrift von ihm, De cantu ſ. correctione Antiphonarii iſt, im Art. Kirchenmuſik, S. 25 a. angeführt.) — Abt Engelbert († 1331. De Muſica, vier verſchiedene Tractate, Bd. 2. S. 287.) — Joh. Aegidius (Ars muſica, in 15 Kap. Bd. 2. S. 369.) — Marchetti von Padua (1274-1309. 1) Muſica, ſ. Lucidar. in arte Muſicae planae beſteht aus 16 verſchiedenen, größtentheils wieder in einzele Kapitel abgetheilten Abhandlungen. 2) Pomerium in arte Muſicae figuratae in verſchiedenen Abtheilungen, als, nach einer Epiſtel an Robert, König in Sicilien, erſtlich De caudis et proprietatibus quando non faciunt in muſica menſurata; de caudis et propriet. quid faciunt in Muſica. Die zweyte de Pauſis, welche zuſammen den erſten Theil des erſten Buches de Eſſentialibus Muſ. menſuratae ausmachen. Der zweyte Theil dieſes erſten Buches handelt de Tempore; das zweyte Buch De imperfecto tempore, und de applicatione ipſius temporis imperfecti; das dritte, de his . . . quantum in eis ſurgat diverſimoda Harmonia, de modo ligandi notas ad invicem ſ. de ligaturis, ex quo conſurgit ipſe diſcantus Bd. 3. S. 64 u. f.) — Johan de Muris (1) Summa Mag. Joa. de Muris in 25 Abſchn. 2) Tract. de Muſica, oder Muſic. ſpeculativa oder theoret. 3) Eine vermehrte Ausg. deſſelben. 4) De numeris qui muſicas retinent conſonantias ſecund. Ptolemaeum de Pariſiis. 5) Tr. de Proportionibus. 6) Quid Mag. Joa. de M. dicat de practica Muſica, ſ. de menſurabili. 7) Quaeſt. ſuper partes Muſ. 8) Ars diſcantus, Bd. 3. S. 189.) — Joh. Keck (Introductorium Muſ. Bd. 3. S. 319.) — Adam von Fulda (1490. Muſica, in 4 Th. wovon der erſte in 7 Kap. von der Erfind. Erfindung und vom Lobe der Muſik; der zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo und tono; der dritte in 13 Kap. de Muſ. menſur. aut figur. der vierte in 8 Kap. de proportion. et conſonantiis handelt, Bd. 3. S. 329. S. übrigens, wegen einiger hier übergangener Schriftſteller aus dieſer Sammlung, den Art. Kirchenmuſik. — — Einzele Schriften aus dem Mittelalter: Der Ehrwürdige Beda (†735. 1) Tract. de Muſ. theoret. in dem 1ten Bde. S. 344 der Cölner Samml. ſ. W. enthält ſcholaſtiſche Subtilitäten. 2) Muſica quadrata (practica) ſ. menſurata, ebend. S. 251. Dieſe letztere Schrift iſt ihm in neuern Zeiten abgeſprochen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh. geſetzt worden, weil ſie viel Dinge ausführlicher enthält, als ſolche in den ſchon geſchriebenen Werken des Franco, Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) — Vincentius von Beauvais († 1264. In ſ. Specul. doctrin. hiſtor. natural. et moral. wird, im 17ten Buche des

erſten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zuſammen, Argent. 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Muſik gehandelt.) — G. Valla (In ſ. Werke De expetendis et fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden ſich De Muſica Lib. V.) — Heinr. Canisius (S. Antiq. Lect. Ingolſt. 1601. 4. 6 Bd. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Bde. enthalten vielerley zum Geſang der katholiſchen Kirche gehörige Dinge.) — — Schriften und Nachrichten über die Muſik des Mittelalters; Auſſer dem was in den gröſsern Sammlungen von Schriften aus dieſem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. Ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour ſervir d'eclairc. à l'Hiſt. de la France, Par. 1738. 12. 2 Bde. In des Piſtorius, Goldaſt, Schard, Reineccius, Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibnitz Scriptor. rerum Brunſv. In Schilters Theſ. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftſtellern aus dieſem Zeitpunkt, als in Ios. Trithemii Oper. In des Silu. Giraldus († 1210) Topogr. Hiber. Frcfc. 1602. f. (Diſtinct. III. c. 11-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins Hiſtory of Muſik Bd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmſt. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeſchichten, als in des Gav. Bettinelli Riſorgimento d'Italia nelle Studi, nelle arti e ne' coſtumi dopo il mille, Baſſ. 1775. 8. 2 Bd. Ven. 1786. 8. 2 Bd. und im 3ten und 4ten Bde. der Opere deſſelben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboſchi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780. 4. 8 Bde. In der Hiſt. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Bde. In den Diſſertat. ſur l'Hiſt. eccleſ. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon beſonders: A new account of the Revival of Muſik in Europe im 6ten Bde. des Preſent State of the Republick of Letters, 1730. S. 358 (wo dieſe Wiederaufleben in die Jahre 568-728 geſetzt wird.) — Obſervatio de Cleri Rom. controverſia cum Clero German. circa Muſ. eccleſiaſt. in den Obſervat. Hallens. u. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — Edw. Jones (Muſical and Poet. Relicks of the Welſh Bards, preſerved by tradition and authentic Manuſcr. . . . Lond. 1784. f.) — Joſ. Walker (Hiſtor. Mem. of the Iriſh Bards, interſperſed with anecdotes of, and occaſional remarks on, the Muſik of Ireland; alſo an hiſtor. and deſcript. acc. of the muſical inſtrum. of the anc. Iriſh . . . with ſelect Iriſh Melodies, Lond. 1786. 4. — und gelegentlich liefern noch Nachrichten darüber: Joh. J. Winkelmann, im 7ten Kap. ſ. Notit. hiſtor. polit. vet. Saxo-Weſtphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Chriſtph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miſcell. Lipſ. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litterisque nulli ſecunda, Roſt. 1698. 4. — P. Hachenbergs Diſſert. hiſt. de ſtud. veter. Germanor. in ſ. Germania Media, Hal. 1709. 4. S. 134. — E. Calvörs Saxonia inferior antiqua gentil. et chriſt. d. i. Das alte heydniſche und chriſtliche Niederſachſen, Gosl. 1714. f. — Joh. Willh. Berger, De priſco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Boeriſius Diſſertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wieſand Comment. de Car. M. artium liberal. reſtauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunſt- Gewerk und Handwerks-Geſch. der Reichsſtadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden ſich Nachrichten von Werken über die Muſik und Erläuterungen muſikaliſcher Ausdrücke aus dieſem Zeitpuncte in J. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Gloſſar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed. Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex ed. I. C. Adl. Hal. 1774 u. f. 8.

5 Bde. In H. Speelmanns Gloſſar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (2te Ausg.) — u. a. m. — —

Schriften über die theoretiſche Muſik von Neuern, und zwar ſolche, worin entweder die Lehrſätze der Alten, mit der vorhandenen Maſſe der muſikaliſchen Kenntniſſe, größtentheils in Rückſicht auf Compoſition, in Verbindung gebracht, oder ſolche, worin die ſämmtlichen Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, aus der Natur der Kunſt ſelbſt, entwickelt, und in ſyſtematiſche Ordnung gebracht worden ſind: Franch. Gafor (1520. Practica Muſicae, Mediol 1496. Breſc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk iſt in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik angezeigt worden iſt.) — Joh. Reiſch (Das 5te Buch ſ. Margarita philoſ. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Muſica ſpeculativa und de princ. muſic. pract. in genere.) — Andr. Ornitoparchus (Muſicae activae Micrologus, Lib. IV. digeſtus . . Lipſ. 1521. 8. Col. 1535. 8 obl. Das erſte Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Menſurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Eccleſiaſt. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — Stef. Vanneo Recanetum de Muſica aurea, R. 1533. fol. Urſprünglich italieniſch geſchrieben, aber von Vincent. Roſſetti ins Lat. überſetzt, beſteht aus 3 Büchern.) — Joh. Froſch (Rer. muſicar. Opuſcul. . . . totius ejus negotii ration . . . complectens, Argent. 1535. f. ſcheint aber, dem Titel und der Zueignungsſchrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu ſeyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik ſich findet) — Heinrich Lorit Glareanus 1) De Muſic diviſione ac definitione, ſoll ſchon zuerſt 1516. 4. gedruckt ſeyn; iſt aber auch noch Baſ. 1549. 4. erſchienen. 2) Dodechordon Lib. III. Baſ. 1547. f. Den Innh. ſ. bey Forkel, a. a. O. Die Hauptabſicht des Werkes iſt, die damahls noch ſchwankende Lehre von den 12 Tonarten feſtzuſetzen.) — Nic. Vicentino (L'antica Muſica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni e con gli Eſſempi dei tre generi, con le loro ſpezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte, in 6 Büchern, und zwar im erſten Della Theorica muſicale, und in den fünf übrigen Della Prattica muſic. Zu dieſem Werke gehört: Il Melone, diſcorſo armon. und Il Melone ſec. conſideraz. muſicali . . . intorno . . . a' libri dell' antica Muſ. ridutta alla moderna prattica . . . Ferr. 1602. 4. von Fr. Bottrigari, als welches eine Kritik deſſelben enthält.) — Giuſ. Zarlino (1) Iſtitutioni harmoniche diviſe in quattro parti . . Ven. 1558. 1561. 1573. f. 2) Dimoſtrationi harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali ſi diſcorrono e dimoſtrano le coſe della Muſica e ſi riſolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che deſiderano di far buon profitto nella intelligenza di corale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti muſicali, nei quali ſi dichiarono molti coſe contenute ne i due primi Volumi . . . Ven. 1588. f. Das Werk beſteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in f. Opere, Ven. 1589. f. 4 Th. 1751. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derſelben, ſ. Forkel, a. a. O. Die von Mattheſon (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutſche Ueberſ. derſelben ſcheinen nicht gedruckt worden zu ſeyn. Zu dieſen Schriften gehören übrigens der Diſc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. f. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artuſi Impreſa del R. P. Giuſ. Zarlino . . dichiarata, Bol. 1604. 4.) — Franc. Salina (De Muſica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tum quae

ad Harmoniam, quam quæ ad Rhythmum pertinet, juxta ſenſus ac rationis indicium oſtenditur et demonſtratur, Salmanc. 1577. 1592. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Pet. Gregorius (In ſ. Syntax. artis mirab. Lib. XL compreh. Lyon 1574. 8. 2 B. Cöln 1660. 8. 2 B. handelt das 3te- nte Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen muſikal. Dingen.) — Laurencini (unter dieſem Nahmen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. f. Eſſai etc. den Theſaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören ſcheint, mir aber nicht näher bekannt iſt.) — D. Pedro Cerone (El Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſ. theoret. y pract. en què ſe pone por extenſo lo que uno para hazerſe perfecto Muſico ha menester ſaber . . . Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgenden Innhaltes: De los Atavios y conſonancias muſicales; de las curioſidades y antiguallas in Muſica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epiſt. y Evangelios aſſi à uſo de España come de Roma y de toda Italia; de los aviſos que ſon muy neceſſarios en Canto Llano; del Canto metrico è de organo; de los aviſos neceſſarios en Canto de organo; de las reglas para cantar gloſado y de garganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto ſobre Canto Llano; de los contrapuntos artificioſos y doctos; del paſſar regoladamente de una eſpecie à otra; algunos aviſos neceſſarios para mayor perfeccion de la Compoſture; de unos fragmentos muſic. para aviſo de los Compoſitores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los paſſos comunes, entradas y clauſulas; de los Tonos uſados en Canto de Organo; del modo, tiempo y prolacion; de las notas en el numero ternario y de ſus accidentes; de las proporciones muſicales; de la Miſſa Iomme arme del P. Luys de Preneſtina; de los Conciertos y conveniencia de los inſtrumentos muſicales; de los Enigmas muſicales.) — Sal. de Caux (Inſtitut. harmonique, div. en deux parties. En la première ſont monſtrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compoſitions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Rob. Fludd († 1637. In ſ. Hiſtor. utriuſque Cosmi, Oppenh. 1617. f. findet ſich ein Templum Muſic. in quo Muſica univerſalis tanquam in ſpeculo conſpicitur, welche aus 7 Büchern beſteht, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Joh. Kepler († 1630. In ſ. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von muſikaliſchen hieher gehörigen Dingen.) — J. Couſin (La Muſique univerſelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — Marin Merſenne (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur de Sonor. nat. cauſ. et effectibus; de conſonantiis, diſſonantiis, ration. gener. mod. cantib. compoſitione orbisque totius harmon. Inſtrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corpor. ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſ. ſ. conſonantiis; de Muſ. diſſonantiis, de ration. et proport. deque diviſ. conſonantiarum; de ſpeciebus conſonant. deque mod. et generibus; de cantibus ſ. cantilenis, eorumque numero, partibus et ſpeciebus, de compoſit. muſic. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. Sehr vermehrt gab der Verf. ſelbſt, das Werk franzöſiſch, unter dem Titel: Harmonie univerſelle, cont. la Theorie et la pratique de la Muſique . . . Par. 1636-1637. f. 2 Bde. heraus. Es iſt hier in 5 verſchiedene Traités abgetheilt, wovon der erſte, in 3 Büchern, de la nature

des ſons, et des mouvemens de toutes sortes de corps; der zweyte, in 3 Propoſ. des poids soustenus par des puiſſances sur les plans inclinés à l'Horizon; der dritte, in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte, in 6 Büchern, des Conſonances, des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la compoſition et de l'art de bien chanter; der fünfte, in 8 Büchern, des Inſtrum. à cordes, des Inſtr. à vent, des inſtr. de percuſſion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel ſagt, a. a. O. das Werk ſey ein muſikaliſches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte muſikal. Kenntniſſe ſich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret. pract. et inſtrumentalis Lib. IV. Par. 1644. f. Deſſen Innhalt iſt aber nicht bekannt.) — Ch. Buttler (Principles of Muſik in Singing and Setting, with the twofold use thereof, eccleſiaſtical and civil, Lond. 1636. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Ath. Kircher († 1680. Muſurgia univerſalis, ſ. Ars magna Conſoni et Diſſoni in X lib. digeſta . . . . R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura ſoni et vocis in 15 Kap. de Muſ. et Inſtrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. diviſ. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonſtrativa rat. in 22 Kap. De Muſ. Inſtrumentali in 4 Theilen; de Muſ. ant. et moderna in 3 Th. De Muſurgia mirifica ſ. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Conſoni et Diſſoni in qua reconditiora ſonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X regiſtra demonſtratur, naturam rerum in omnibus obſervaſſe muſicas et harmon. proportiones. Einen deutſchen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ieſ. Germ. Germaniae redonatus, ſ. Ars magn. de Conſ. et Diſſ. Ars minor. d. i. Philoſ. Extract und Auszug u. ſ. w. gab Andr. Hirſch. Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber ſchwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — John Birkenſhaw (Syntagma Muſ. Treating of Muſik philoſophically, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hiſt. of Muſ. Bd. 4. S. 449 und die Philoſ. Transact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — Jac. Tevo (Il Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. Das Werk beſteht aus 4 Th. deren Innhalt ſich bey Forkel findet.) — Joh. Mattheſon († 1764. 1) Das eröfnete Orcheſtre, oder univerſelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Muſik erlangen u. ſ. w. möge. Hamb. 1713. 12. Beſteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grundlehren der muſikal. Setzkunſt oder Compoſition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erſchienen die „Gültigen Zeugniſſe . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeiſter, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorſtehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erſte, in 10 Kap. von der wiſſenſchaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre gehörigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einſtimmigen Geſanges, ſammt deſſen Umſtänden und Eigenſchaften; der dritte in 26 Kap. von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien oder von der vollſtimmigen Setzkunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — D. Pedro Ulloa (Muſica univerſal o Principios univerſ. de la Muſica, Mad. 1717. 8.) — Maur. Vogt (Conclave Theſauri magnae artis Muſicae in quo tractatur praecipue de com-

compoſitione pura muſicae theoria, anatomia ſonori, muſ. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. muſicor. nomenclatura; muſica authenta, plagali, chorali, figurali, muſ. hiſtoria, antiquit. novit. laude et vituperio; ſymphonia cacophon. pſychophon. proprietate, tropo, ſtylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — Alex. Malcolm (A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical and hiſtorical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erſchien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — Jac. Willh. Luſtig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederſpreekelyke gronden; de innerlyke geſhapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkſelen, de groote waarde, en't regte gebruik der Muzykkonſt aanwyzende. Gron. 1751. 1771. 8. Der Innhalt der 17 Hauptſt. des Werkes findet ſich bey Forkel.) — Joh. Willh. Marpurg (Anfangsgründe der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. Iſt eine Anweiſung zu den muſikaliſchen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — John Holden (An Eſſay towards a rational Syſtem of Muſic. Glasg. 1770. 4. Das Werk beſteht aus 2 Theilen, wovon der erſte in 12 Kap. The rudiments of practical Muſic, und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Muſic auf eine verſtändliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Muſik, in ſo fern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt . . Gött. 1777. 4. auch im 1ten Jahrg. S. 855 des Cramerſchen Magazines der Muſik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl. 1785. 4. gedruckt.) — Joh. Gebot (Treatiſe on the Theory and Practice of Muſic, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Muſik, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: Petr. Circellus (S. ſ. Curſ. quatuor mathem. diſcipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Fineus (Von ſ. verſchiedenen mathem. Schriften gehören hieher ſ. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — Conr. Daſypodius (Inſtitut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg. 1573. 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opuſc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Muſic. Tradit. oder Muſ. Elementa aus dem Boethius.) — Giuſ. Unicorni (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — Joh. Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et phyſic.) — Joſ. Blancanus (Ariſtotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius (De Mathem. Diſcipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet ſich bey dem Werke ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller.) — Mar. Bettini (Apiaria univ. Philoſophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philoſ. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — Joh. Caramuel v. Lobkowitz (Mathef. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd. Treu (Im 3ten Buche ſ. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet ſich ein Compend. Harmonicae, ſ. Canon. ad partes Mathef. ſpec. pertinens.) — Hier. Vitalis (Lexic. mathemat. . . Par. 1668. Rom. 1690. 1692. 4.) — Theod. Oſius (Von ſ. Sylva novar. opinionum, Frcft. 1669. 12. gehören verſchiedene Kap. hieher.) — Ehrh. Weigel (In ſ. Idea Math. univ. len. 1669. 4. handelt das 13te Kap. von der Muſik, und dieſes findet ſich Deutſch im 1ten Bde. Th. 4. der Mitzlerſchen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In ſ. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 2ste Tractat in 47. Propoſ. von der Muſik.) — Willh. Oughtred (Muſic. Elem. finden ſich in ſ. Opuſc. mathemat. Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Baltruchius (Mathem. totius . . . Inſtitut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Oſanam (Bey ſ.

Dictionaire de Mathem. Amſt. 1691. 4. findet ſich, S. 640 ein Traité de Muſique; und in ſ. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von muſikal. Dingen.) — Joh. Lud. Hocker (Von ſ. Mathemat. Seelenluſt handelt der 4te Th. von d. Muſik.) — Auch gehören noch hieher: Giovb. Martini (De uſu progreſſ. geometr. in Muſica, in dem 3ten Bde. Th. 2. S. 372. der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erſte Theil von J. Mattheſons Forſchenden Orcheſter oder deſſelben dritte Erhöhung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in ſo fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in muſikaliſchen Dingen richtig beſtimmt wird.) — — Wegen der mehreren, im Ganzen hieher gehörigen Werke, ſ. die Art. Klang, Ton, Tonart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbaß, Bezifferung, Verſetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practiſchen Muſik überhaupt: Allgemeine Anweiſungen dazu haben geſchrieben: Barrol. de Pareja Ramis (De Muſica Tractatus, ſ. Muſica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben derſelben Jahrszahl bezeichnete Ausgabe iſt etwas verändert.) — Ungen. (Muſices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Leſſings Collect. zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — Joh. Wendeſtein (Muſica activa, Col. 1507. 8.) — Ch. de Bouelles, oder Bovillus (Rudim. Muſic. figur. ums J. 1510.) — Pet. de Cantiis Regul. Flor. Muſic. Flor. 1510.) — Franc. Tovar (Libro de Muſica practica, Barcel. 1510. 1519. 4.) — Joh. Cochläus (Tetrachord. Muſices . . . Ner. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Muſ. elementis; de Muſ. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Muſ. menſurali.) — Ottom. Luscinius oder Nachtigall (Muſic. Inſtitut. Arg. 1515. Muſurgia, ſ. Prax. Muſic. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden erſten, in Geſprächen, eine Beſchreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Inſtrum. und die letztern die Anfangsgründe der muſ. Wiſſenſch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex pluriferiis vocibus compoſ. vocibus handeln. Ob es nicht blos eine verbeſſerte Auflage des erſtern iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Joh. Aventinus (Rudim. Muſic. Aug. Vind. 1516. 4.) — Mich. Roswik (Compendiar. Muſ. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lipſ. 1516 und 1519. 4.) — G. Rhaw (Enchiridion Muſ. ex var. Muſicar. libr. deprompeum, Lipſ. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, deſſen zweyter, mit der Aufſchrift, Enchirid. muſic. menſuralis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden iſt.) — Will. Chelle (Muſic. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — Bern. de Lavineta (In ſ. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9 Kap. deren Inhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet, von der practiſchen Muſik gehandelt.) — Giov. Mar. Lan Franco (Scintille di Muſica, che moſtrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note miſurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la divifione del Monochordo, con la accordatura de varij inſtrumenti, dalla quale naſce un modo . . . Breſc. 1533. 4. Das Werk iſt in 4 Th. abgetheilt, deren Inhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat.) — Nic. Liſtenius (Rudimenta Muſic. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk beſteht aus 2 Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — Joh. Volkmer (Epit. utriusque Muſic. activ. 1538. 4.) — Giov. del Lago (Breve introd. alla Muſica miſurata, Ven. 1540.) — Matth. Greiter (1550. Elementale Muſicum . . .) — Heinr. Faber (Ad Muſic. practic. Introductio, non modo

modo praecepta, ſed exempla quoque ad uſum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lipſ. 1558. 1571. 4. Muhlh. 1608. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt aber das Werk zuerſt ſchon früher erſchienen; ſ. Forkel, a. a. O.) — Friedr. Beurhuſius (Erotem. Muſic. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das 1te Buch enthält 13. das zweyte 5 Kap.) — Friedr. Nauſea († 1550. Hagoge Muſic. . . .) — Claude Martin (Elemens de Muſique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verſchiedenen Titeln angeführet, welche H. Forkel, a. a. O. angegeben hat.) — Adr. Petit Coclicus (Compendium Muſic. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compoſitione . . . Nor. 1552. 4. Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet.) — Greg. Faber (Inſtitut. Muſic. ſ. Muſic. pract. Eroteмat. Lib. II. Baſ. 1552. 8.) — Joh. Friſius (Iſag. Muſic. Baſ. 1554. 8.) — Max. Guilliaud (Traité de Muſique, dedié à . . Cl. de Sermiſy, Par. 1554. 4.) — Melch. de Torrea (Arte de la Muſica . . . Alc. 1554. 4.) — Joh. Tanger (Practicae Muſic. praecepta . . . Lipſ. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — Wolfg. Figulus (Elem. Muſic. Lipſ. 1555. 8.) — Herm. Finck (Practica Muſica, exempla varior. ſignor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte ſuaviter et artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Innhalte findet ſich in E. L. Gerbers Hiſtor. biogr. Lexicon der Tonkünſtler, Th. 1. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. O.) — Lud. Venegas de Hineſtroſa (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — Joh. Lengenbruener (Muſic. haud vulgare Compendium . . Aug. Vind. 1559.) — Joh. Litavicus Vuonnegger (Muſic. Epit. ex Glareani Dodech. . . . Baſ. 1559. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Menſuralgeſang handelt.) — Luc. Loſſius (Erotem. Muſic. practic. . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — Ambroſ. Wilphlingseder, oder Wilflings (Erotem. Muſic. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieſes Verf. eine Teutſche Muſica, welche ebend. ſchon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden ſeyn ſoll.) — Joh. Feſſer (Kindliche Anleit. oder Unterweiſung der edlen Kunſt Muſica, Augsb. 1572. 8.) — Jean Goſſelin (La Main harmonique, ou les Principes de Muſ. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — Mich. de Menchou (Inſtruction des preceptes, ou fondemens de Muſique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — Corneille v. Brockland (Inſtruct. fort facile pour apprendre la Muſ. prat. ſans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von ſeinem Geburtsorte, führte, ein lateiniſches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführet, welches mit dem vorigen einerley zu ſeyn ſcheinet. Es beſteht aus 16 Kap.) — Georg Theodoricus (Quaeſt. muſicae, Gorl. 1573. 8.) — Joh. Th. Freigius (Pet. Rami Profeſſio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Baſ. 1576. f. Auch handelt er von der practiſchen Muſik in ſ. Paedagogus . . Baſ. 1582. 8. S. 157 u. f. und in ſ. Quaeſt. phyſic. ebend 1576. 8.) — Jean Meſſandon (Traité de Muſique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — Gallus Dreßler (Muſic. pract. Elementa, Magd. 1584. 8. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält.) — Buchar. Hofmann (Muſic. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk iſt in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis beygefügt

Franco von Cöln (1083. Gehört der Zeitordnung nach hieher, ob gleich, in der angeführten Sammlung, ſeine Schrift erſt im 3ten Bde. S. 1 ſteht. Sie führt den Titel, Muſica et Ars cantus menſurabilis, und enthält 13 Kap. folgenden Innhaltes, als de definitione Muſ. menſurab. et ejus ſpeciebus; de definit. diſcantus et diviſione; de modis cujuslibet diſcantus; de figuris ſ. ſignis cant. menſurabilis; de ordinat. figurar. ad invicem; de plicis in figuris ſimplicibus; de ligaturis et earr. proprietatibus; de plicis in figuris ligatis; de pauſis, et quomodo per ipſas modi ad invicem variantur; quod figurae ſimul ligabiles ſunt; de diſcantu et ejus ſpeciebus; de copula und de Ochetis. Daß der Verf. der eigentliche Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes ſey, ſcheint jetzt ausgemacht zu ſeyn; ſo gar der ihm, gewöhnlich, gegebene Mitbewerber um dieſen Ruhm, der, ein paar Jahrhundert ſpäter lebende Joh. de Muris, räumt ſelbſt ihm dieſe Ehre ein (S. Burneys Hiſtor. of Muſic, Bd. 2. S. 175.) — Der h. Bernard († 1153. Ihm wird ein, in dieſer Samml. Bd. 2. S. 265 abgedrucktes, in Geſprächen abgefaßtes Tonale zugeſchrieben. Eine andre Schrift von ihm, De cantu ſ. correctione Antiphonarii iſt, im Art. Kirchenmuſik, S. 25 a. angeführt.) — Abt Engelbert († 1331. De Muſica, vier verſchiedene Tractate, Bd. 2. S. 287.) — Joh. Aegidius (Ars muſica, in 15 Kap. Bd. 2. S. 369.) — Marchetti von Padua (1274-1309. 1) Muſica, ſ. Lucidar. in arte Muſicae planae beſteht aus 16 verſchiedenen, gröſtentheils wieder in einzele Kapitel abgetheilten Abhandlungen. 2) Pomerium in arte Muſicae figuratae in verſchiedenen Abtheilungen, als, nach einer Epiſtel an Robert, König in Sicilien, erſtlich De caudis et proprietatibus quando non faciunt in muſica menſurata; de caudis et propriet. quid faciunt in Muſica. Die zweyte de Pauſis, welche zuſammen den erſten Theil des erſten Buches de Eſſentialibus Muſ. menſuratae ausmachen. Der zweyte Theil dieſes erſten Buches handelt de Tempore; das zweyte Buch De imperfecto tempore, und de applicatione ipſius temporis imperfecti; das dritte, de his . . . quantum in eis ſurgat diverſimoda Harmonia, de modo ligandi notas ad invicem ſ. de ligaturis, ex quo conſurgit ipſe diſcantus Bd. 3. S. 64 u. f.) — Johan de Muris (1) Summa Mag. Joa. de Muris in 25 Abſchn. 2) Tract. de Muſica, über Muſic. ſpeculativa oder theoret. 3) Eine vermehrte Ausg. deſſelben. 4) De numeris qui muſicas retinent conſonantias ſecund. Ptolemaeum de Pariſiis. 5) Tr. de Proportionibus. 6) Quid Mag. Joa. de M. dicat de practica Muſica, ſ. de menſurabili. 7) Quaeſt. ſuper partes Muſ. 8) Ars diſcantus, Bd. 3. S. 189.) — Joh. Beck (Introductorium Muſ. Bd. 3. S. 319.) — Adam von Fulda (1490. Muſica, in 4 Th. wovon der erſte in 7 Kap. von der Erklär. Erfindung und vom Lobe der Muſik; der zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo und tono; der dritte in 13 Kap. de Muſ. menſur. aut figur. der vierte in 8 Kap. de proportion. et conſonantiis handelt, Bd. 3. S. 329. S. übrigens, wegen einiger hier übergangener Schriftſteller aus dieſer Sammlung, den Art. Kirchenmuſik. — — Einzele Schriften aus dem Mittelalter: Der Ehrwürdige Bede († 735. 1) Tract. de Muſ. theoret. in dem 1ten Bde. S. 344 der Cölner Samml. ſ. W. enthält ſchulgerechte Subtilitäten. 2) Muſica quadrata (practica) ſ. menſurata, ebend. S. 251. Dieſe letztere Schrift iſt ihm in neuern Zeiten abgeſprochen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh. geſetzt worden, weil ſie viel Dinge ausführlicher enthält, als ſolche in den früher geſchriebenen Werken des Franco, Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) — Vincentius von Beauvais († 1264. In ſ. Specul. doctrin. hiſtor. natural. et moral. wird, im 17ten Buche des

ersten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zusammen, Argent. 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Musik gehandelt.) — G. Valla (In s. Werke De expetendis et fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden sich De Musica Lib. V.) — Heinr. Canisius (S. Antiq. Lect. Ingolst. 1601. 4. 6 Bd. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Bde. enthalten vielerley zum Gesang der katholischen Kirche gehörige Dinge.) — — Schriften und Nachrichten über die Musik des Mittelalters: Ausser dem was in den gröſsern Sammlungen von Schriften aus diesem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour servir d'eclairc. à l'Hist. de la France, Par. 1738. 12. 2 Bde. In des Pistorius, Goldast, Schard, Reinecc. Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibnitz Scriptor. rerum Brunsv. In Schilters Thes. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftstellern aus diesem Zeitpunkt, als in Ios. Trithemii Oper. In des Silv. Giraldus († 1410) Topogr. Hiber. Frcfc. 1602. f. (Distinct. III. c. 11-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins History of Musik Bd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmst. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeschichten, als in des Sav. Bettinelli Risorgimento d'Italia nelle Studi, nelle arti e ne' costumi dopo il mille, Bass. 1775. 8. 2 Bd. Ven. 1786. 8. 2 Bd. und im 3ten und 4ten Bde. der Opere desselben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboschi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780. 4. 8 Bde. In der Hist. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Bde. In den Dissertat. sur l'Hist. eccles. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon besonders: A new account of the Revival of Musik in Europe im 6ten Bde. des Present State of the Republick of Letters, 1730. S. 358 (wo diese Wiederaufstehung in die Jahre 568-728 gesetzt wird.) — Observatio de Cleri Rom. controversia cum Clero German. circa Mus. ecclesiast. in den Observat. Hallens. v. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — Edw. Jones (Musical and Poet. Relicks of the Welsh Bards, preserved by tradition and authentic Manuscr. . . . Lond. 1784. f.) — Jos. Walker (Histor. Mem. of the Irish Bards, interspersed with anecdotes of, and occasional remarks on, the Musik of Ireland; also an histor. and descript. acc. of the musical instrum. of the anc. Irish . . . with select Irish Melodies, Lond. 1786. 4. — und gelegentlich liefern noch Nachrichten darüber: Joh. J. Winkelmann, im 7ten Kap. s. Notit. histor. polit. vet. Saxo-Westphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Christph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miscell. Lipsi. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litterisque nulli secunda, Rost. 1698. 4. — P. Hachenbergs Dissert. hist. de stud. veter. Germanor. in s. Germania Media, Hal. 1709. 4. S. 134. — C. Calvisius Saxonia inferior antiqua gentil. et christ. d. i. Das alte heydnische und christliche Niedersachsen, Gosl. 1714. f. — Joh. Willh. Berger, De prisco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Boerisius Dissertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wiesand Comment. de Car. M. artium liberal. restauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunst- Gewerk und Handwerks-Gesch. der Reichsstadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden sich Nachrichten von Werken über die Musik und Erläuterungen musikalischer Ausdrücke aus diesem Zeitpuncte in J. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Glossar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed. Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex ed. I. C. Adl. Hal. 1774 u. f. 8. 5 Bde.

5 Bde. In H. Speelmanns Gloſſar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (2te Ausg.) — u. a. m — —

Schriften über die theoretiſche Muſik von Neuern, und zwar ſolche, worin entweder die Lehrſätze der Alten, mit der vorhandenen Maſſe der muſikaliſchen Kenntniſſe, gröſtentheils in Rückſicht auf Compoſition, in Verbindung gebracht, oder ſolche, worin die ſämmtlichen Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, aus der Natur der Kunſt ſelbſt, entwickelt, und in ſyſtematiſche Ordnung gebracht worden ſind: Franch. Gafor (1520. Practica Muſicae, Mediol 1496. Breſc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk iſt in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik angezeigt worden iſt.) — Joh. Reiſch (Das 5te Buch ſ. Margarita philoſ. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Muſica ſpeculativa und de princ. muſic. pract. in genere.) — Andr. Ornitoparchus (Muſicae activae Micrologus, Lib. IV. digeſtus . . Lipſ. 1521. 8. Col. 1535. 8 obl. Das erſte Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Menſurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Eccleſiaſt. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — Stef. Vanneo Recanetum de Muſica aurea, R. 1533. fol. Urſprünglich italieniſch geſchrieben, aber von Vincent. Roſſetti ins Lat. überſetzt, beſteht aus 3 Büchern.) — Joh. Froſch (Rer. muſicar. Opuſcul. . . . totius ejus negotii ration . . . complectens, Argent. 1535. f. ſcheint aber, dem Titel und der Zueignungsſchrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu ſeyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik ſich findet) — Heinrich Lorit Glareanus 1) De Muſic diviſione ac definitione, ſoll ſchon zuerſt 1516. 4. gedruckt ſeyn; iſt aber auch noch Baſ. 1549. 4. erſchienen. 2) Dodechordon Lib. III. Baſ. 1547. f. Den Innh. ſ. bey Forkel, a. a. O. Die Hauptabſicht des Werkes iſt, die damahls noch ſchwankende Lehre von den 12 Tonarten feſtzuſetzen.) — Nic. Vicentino (L'antica Muſica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni e con gli Eſſempi dei tre generi, con le loro ſpezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte, in 6 Büchern, und zwar im erſten Della Theorica muſicale, und in den fünf übrigen Della Prattica muſic. Zu dieſem Werke gehört: Il Melone, diſcorſo armon. und Il Melone ſec. conſideraz. muſicali . . . intorno . . a' libri dell' antica Muſ. ridutta alla moderna prattica . . . Ferr. 1602. 4. von Fr. Bottrigari, als welches eine Kritik deſſelben enthält.) — Giuſ. Zarlino (1) Iſtitutioni harmoniche diviſe in quattro parti . . Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimoſtrationi harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali ſi diſcorrono e dimoſtrano le coſe della Muſica e ſi riſolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che deſiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti muſicali, nei quali ſi dichiarono molti coſe contenute ne i due primi Volumi . . . Ven. 1588. f. Das Werk beſteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in f. Opere, Ven. 1589. f. 4 Th. 1751. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derſelben, ſ. Forkel, a. a. O. Die von Mattheſon (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutſche Ueberſ. derſelben ſcheinen nicht gedruckt worden zu ſeyn. Zu dieſen Schriften gehören übrigens der Diſc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artuſi Impreſa del R. P. Giuſ. Zarlino . . dichiarata, Bol. 1604. 4.) — Franc. Salina (De Muſica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam

quae

ad Harmoniam, quam quæ ad Rhythmum pertinet, juxta ſenſus ac rationis indicium oſtenditur et demonſtratur, Salmanc. 1577. 1592. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Pet. Gregorius (In ſ. Syntax. artis mirab. Lib. XL comprh. Lyon 1574. 8. 2 B. Cöln 1660. 8. 2 B. handelt das 3te ente Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen muſikal. Dingen.) — Laurencini (unter dieſem Nahmen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. f. Eſſai etc. den Theſaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören ſcheint, mir aber nicht näher bekannt iſt.) — D. Pedro Cerone (El Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſ. theoret. y pract. en què ſe pone por extenſo lo que uno para hazerſe perfecto Muſico ha menester ſaber . . . Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgendem Innhaltes: De los Atavios y conſonancias morales; de las curioſidades y antiguallas in Muſica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epiſt. y Evangelios aſſi a uſo de España come de Roma y de toda Italia; de los aviſos que ſon muy neceſſarios en Canto llano; del Canto metrico è de organo; de los aviſos neceſſarios en Canto de organo; de las reglas para cantar gloſado y de garganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto ſobre Canto Llano; de los contrapuntos arrificioſos y doctos; del paſſar regoladamente de una eſpecie à otra; algunos aviſos neceſſarios para mayor perfeccion de la Compoſture; de unos fragmentos muſic. para aviſo de los Compoſitores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los paſſos comunes, entradas y clauſulas; de los Tonos uſados en Canto de Organo; del modo, tiempo y prolacion; de las notas en el numero ternario y de ſus accidentes; de las proporciones muſicales; de la Miſſa Iomme arme del P. Luya de Preneſtina; de los Conciertos y conveniencia de los inſtrumentos muſicales; de los Enigmas muſicales.) — Sal. de Caux (Inſtitut. harmonique, div. en deux parties. En la première ſont monſtrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compoſitions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Rob. Fludd († 1637. In ſ. Hiſtor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. findet ſich ein Templum Muſic. in quo Muſica univerſalis tanquam in ſpeculo conſpicitur, welche aus 7 Büchern beſteht, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Joh. Kepler († 1630. In ſ. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von muſikaliſchen hieher gehörigen Dingen.) — J. Couſin (La Muſique univerſelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — Marie Merſenne (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur de Sonor. nat. cauſ. et effectibus; de conſonantiis, diſſonantiis, ration. gener. mod. cantib. compoſitione orbisque totius harmon. Inſtrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corpor. ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſ. & conſonantiis; de Muſ. diſſonantiis, de ration. et proport. deque diviſ. conſonantiarum; de ſpeciebus conſonant. deque mod. et generibus; de cantibus ſ. cantilenis, eorumque numero, partibus et ſpeciebus, de compoſit. muſic. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. Sehr vermehrt gab der Verf. ſelbſt, das Werk franzöſiſch, unter dem Titel: Harmonie univerſelle, cont. la Theorie et la pratique de la Muſique . . . Par. 1636-1637. f. 2 Bde. heraus. Es iſt hier in 5 verſchiedene Traités abgetheilt, wovon der erſte, in 3 Büchern, de la nature

des ſons, et des mouvemens de toutes ſortes de corps; der zweyte, in 3 Propoſ. des poids ſoustenus par des puiſſances ſur les plans inclinés à l'Horizon; der dritte, in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte, in 6 Büchern, des Conſonances, des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la compoſition et de l'art de bien chanter; der fünfte, in 8 Büchern, des Inſtrum. à cordes, des Inſtr. à vent, des inſtr. de percuſſion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel ſagt, a. a. O. das Werk ſey ein muſikaliſches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte muſikal. Kenntniſſe ſich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret. pract. et inſtrumentalis Lib. IV. Par. 1644. f. Deſſen Innhalt iſt aber nicht bekannt.) — Ch. Buttler (Principles of Muſik in Singing and Setting, with the twofold use thereof, eccleſiaſtical and civil, Lond. 1636. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Ath. Kircher († 1680. Muſurgia univerſalis, ſ. Ars magna Conſoni et Diſſoni in X lib. digeſta . . . . R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura ſoni et vocis in 15 Kap. de Muſ. et Inſtrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. diviſ. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonſtrativa rat. in 22 Kap. De Muſ. Inſtrumentali in 4 Theilen; de Muſ. ant. et moderna in 3 Th. De Muſurgia mirifica ſ. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Conſoni et Diſſoni in qua reconditiora ſonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X regiſtra demonſtratur, naturam rerum in omnibus obſervaſſe muſicas et harmon. proportiones. Einen deutſchen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ieſ. Germ. Germaniae redonatus, ſ. Ars magn. de Conſ. et Diſſ. Ars minor. d. i. Philoſ. Extract und Auszug u. ſ. w. gab Andr. Hirſch. Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber ſchwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — John Birkenſhaw (Syntagma Muſ. Treating of Muſik philoſophicaly, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hiſt. of Muſ. Bd. 4. S. 449 und die Philoſ. Transact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — Jac. Tevo (Il Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. Das Werk beſteht aus 4 Th. deren Innhalt ſich bey Forkel findet.) — Joh. Mattheſon († 1764. 1) Das eröfnete Orcheſtre, oder univerſelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Muſik erlangen u. ſ. w. möge. Hamb. 1713. 12. Beſteht aus 3 Theilen. a) Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grundlehren der muſikal. Setzkunſt oder Compoſition, Hamb. 1737. 4. als ein Anhang dazu erſchienen die „Gültigen Zeugniſſe . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeiſter, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorſtehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erſte, in 10 Kap. von der wiſſenſchaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einſtimmigen Geſanges, ſammt deſſen Umſtänden und Eigenſchaften; der dritte in 26 Kap. von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien oder von der vollſtimmigen Setzkunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — D. Pedro Ulloa (Muſica univerſal o Principios univerſ. de la Muſica, Mad. 1717. f.) — Maur. Vogt (Conclave Theſauri magnae artis Muſicae in quo tractatur praecipue de com-

compoſitione pura muſicae theoria, anatomia ſonori, muſ. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. muſicor. nomenclatura; muſica authenta, plagali, chorali, figurali, muſ. hiſtoria, antiquit. novit. laude et vituperio; ſymphonia cacophon. pſychophon. proprietate, tropo, ſtylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — Alex. Malcolm (A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical and hiſtorical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erſchien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — Jac. Willh. Luſtig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederſpreekelyke gronden; de innerlyke geſhapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkſelen, de groote waarde, en't regte gebruik der Muzykkonſt aanwyzende. Gron. 1751. 1771. 8. Der Innhalt der 17 Hauptſt. des Werkes findet ſich bey Forkel.) — Joh. Willh. Marpurg (Anfangsgründe der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. Iſt eine Anweiſung zu den muſikaliſchen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — John Holden (An Eſſay towards a rational Syſtem of Muſic. Glasg. 1770. 4. Das Werk beſteht aus 2 Theilen, wovon der erſte in 12 Kap. The rudiments of practical Muſic, und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Muſic auf eine verſtändliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Muſik, in ſo fern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt . . Gött. 1777. 4. auch im 1ten Jahrg. S. 855 des Cramerſchen Magazines der Muſik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl. 1785. 4. gedruckt.) — Joh. Gehot (Treatiſe on the Theory and Practice of Muſic, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Muſik, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: Petr. Cirvellus (S. ſ. Curſ. quatuor mathem. diſcipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Finetus (Von ſ. verſchiedenen mathem. Schriften gehören hieher ſ. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — Conr. Daſypodius (Inſtitut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg. 1573. 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opuſc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Muſic. Tradit. oder Muſ. Elementa aus dem Boethius.) — Gius. Unicorni (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — Joh. Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et phyſic.) — Joſ. Blancanus (Ariſtotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius (De Mathem. Diſcipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet ſich bey dem Werke ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller.) — Mar. Bettini (Apiaria univ. Philoſophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philoſ. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — Joh. Caramuel v. Lobkowitz (Mathef. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd. Tren (Im 3ten Buche ſ. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet ſich ein Compend. Harmonicae, ſ. Canon. ad partes Mathef. ſpec. pertinens.) — Hier. Vitalis (Lexic. mathemat. . . Par. 1668. Rom. 1690. 1692. 4.) — Teod. Oſius (Von ſ. Sylva novar. opinionum, Frcft. 1669. 12. gehören verſchiedene Kap. hieher.) — Ehrh. Weigel (In ſ. Idea Math. univ. Ien. 1669. 4. handelt das 13te Kap. von der Muſik, und dieſes findet ſich Deutſch im 1ten Bde. Th. 4. der Mitzlerſchen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In ſ. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 2ste Tractat in 47. Propoſ. von der Muſik.) — Willh. Oughtred (Muſic. Elem. finden ſich in ſ. Opuſc. mathemat. Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Galtruchius (Mathem. totius . . . Inſtitut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Oſanam (Bey ſ.

Dictionnire de Mathem. Amſt. 1691. 4. findet ſich, S. 640 ein Traité de Muſique; und in ſ. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von muſikal. Dingen.) — Joh. Lud. Hocker (Von ſ. Mathemat. Seelenluſt handelt der 4te Th. von d. Muſik.) — Auch gehören noch hieher: Giovh. Martini (De uſu progreſſ. geometr. in Muſica, in dem 5ten Bde. Th. 2. S. 372. der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erſte Theil von J. Mattheſons Forſchendem Orcheſter oder deſſelben dritte Erbauung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in ſo fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in muſikaliſchen Dingen richtig beſtimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, ſ. die Art. Klang, Ton, Tonart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbaß, Bezifferung, Verſetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practiſchen Muſik überhaupt: Allgemeine Anweiſungen dazu haben geſchrieben: Bartol. de Pareja Ramis (De Muſica Tractatus, ſ. Muſica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben derſelben Jahrszahl bezeichnete Ausgabe iſt etwas verändert.) — Ungen. (Muſices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Leſſings Collect. zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — Joh. Wendeſtein (Muſica activa, Col. 1507. 8.) — Th. de Bouelles, oder Bovillus (Rudim. Muſic. figur. ums J. 1510.) — Pet. de Cantutiis Regul. Flor. Muſic. Flor. 1510.) — Franc. Tovar (Libro de Muſica practica, Barcel. 1510. 1519. 4.) — Joh. Cochläus (Tetrachord. Muſices . . . Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Muſ. elementis; de Muſ. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Muſ. menſurali.) — Ottom. Luscinius oder Nachtigall (Muſic. Inſtitut. Arg. 1515. Muſurgia, ſ. Prax. Muſic. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden erſten, in Geſprächen, eine Beſchreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Inſtrum. und die letztern die Anfangsgründe der muſ. Wiſſenſch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compoſ. vocibus handelt. Ob es nicht blos eine verbeſſerte Auflage des erſtern iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Joh. Aventinus (Rudim. Muſic. Aug. Vind. 1516. 4.) — Mich. Roswik (Compendiar. Muſ. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lipſ. 1516 und 1519. 4.) — G. Rhaw (Enchiridion Muſ. ex var. Muſicar. libr. depromptum, Lipſ. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, deſſen zweyter, mit der Aufſchrift, Enchirid. muſic. menſurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden iſt.) — Will. Chelle (Muſic. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — Bern. de Lavineta (In ſ. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9 Kap. deren Inhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet, von der practiſchen Muſik gehandelt.) — Giov. Mar. Lan Franco (Sciatille di Muſica, che moſtrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note miſurate, le proporrioni, i tuoni, il Contrapunto e la diviſione del Monochordo, con la accordatura de varij inſtrumenti, dalla quale naſce un modo . . . Breſc. 1533. 4. Das Werk iſt in 4 Th. abgetheilt, deren Inhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat.) — Nic. Liſtenius (Rudimenta Muſic. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk beſteht aus 2 Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — Joh. Volkmer (Epit. utriusque Muſic. activ. 1538. 4.) — Giov. del Lago (Breve introd. alla Muſica miſurata, Ven. 1540.) — Matth. Greiter (1550. Elementale Muſicum . . .) — Heinr. Faber (Ad Muſic. practic. Introductio, non modo

modo praecepta, ſed exempla quoque ad uſum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lipſ. 1558. 1571. 4. Muhlh. 1608. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt aber das Werk zuerſt ſchon früher erſchienen; ſ. Forkel, a. a. O.) — Friedr. Beurhuſius (Erotem. Muſic. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das 1te Buch enthält 13. das zweyte 5 Kap.) — Friedr. Nauſea († 1550. Isagoge Muſic. . . .) — Claude Martin (Elemens de Muſique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verſchiedenen Titeln angeführt, welche H. Forkel, a. a. O. angegeben hat.) — Adr. Petit Coclicus (Compendium Muſic. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compoſitione . . . Nor. 1552. 4. Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet.) — Greg. Faber (Inſtitut. Muſic. ſ. Muſic. pract. Erotemat. Lib. II. Baſ. 1552. 8.) — Joh. Friſius (Iſag. Muſic. Baſ. 1554. 8.) — Max. Guilliaud (Traité de Muſique, dedié à . . Cl. de Sermiſy, Par. 1554. 4.) — Melch. de Torres (Arte de la Muſica . . . Alc. 1554. 4.) — Joh. Fanger (Practicae Muſic. praecepta . . . Lipſ. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — Wolfg. Figulus (Elem. Muſic. Lipſ. 1555. 8.) — Herm. Fink (Practica Muſica, exempla varior. ſignor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte ſuaviter et artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Innhalte findet ſich in E. L. Gerbers Hiſtor. Biogr. Lexicon der Tonkünſtler, Th. 1. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. O.) — Lud. Venegas de Hineſtroſa (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — Joh. Lengenbruener (Muſic. haud vulgare Compendium . . Aug. Vind. 1559.) — Joh. Litavicus Vuonnegger (Muſic. Epit. ex Glareani Dodech. . . . Baſ. 1559. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Monſuralgeſang handelt.) — Luc. Loſſius (Erotem. Muſic. practic. . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — Ambroſ. Wilphlingseder, oder Wilflings (Erotem. Muſic. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieſes Verf. eine Teutſche Muſica, welche ebend. ſchon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden ſeyn ſoll.) — Joh. Feſſer (Kindliche Anleit. oder Unterweiſung der edlen Kunſt Muſica, Augsb. 1572. 8.) — Jean Goſſelin (La Main harmonique, ou les Principes de Muſ. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — Mich. de Menchou (Inſtruction des preceptes, ou fondemens de Muſique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — Corneille v. Brockland (Inſtruct. fort facile pour apprendre la Muſ. prat. ſans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von ſeinem Geburtsorte, führte, ein lateiniſches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einerley zu ſeyn ſcheinet. Es beſteht aus 16 Kap.) — Georg Theodoricus (Quaeſt. muſicae, Gorl. 1573. 8.) — Joh. Th. Freigius (Pet. Rami Profeſſio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Baſ. 1576. f. Auch handelt er von der practiſchen Muſik in ſ. Paedagogus . . Baſ. 1582. 8. S. 157 u. f. und in ſ. Quaeſt. phyſic. ebend 1576. 8.) — Jean Piſſandon (Traité de Muſique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — Gallus Dreßler (Muſic. pract. Elementa, Magd. 1584. 8. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält.) — Burchar. Hofmann (Muſic. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk iſt in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis beygefügt

geſetzt iſt.) — Georg Cober (Tyroc. Muſic. Nor. 1589. 8.) — Andr. Raſelius (Hexachordum, ſ. Quaeſt. Muſic. practicae, Nor. 1589. 8. beſteht aus 6 Kap.) — Hen. Dedekind (Praecurſor metric. artis Muſic. Erphord. 1590.) — Cyriac. Schnegaſſ (Iſag. Muſ. Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap. und einen Anhang in 5 Kap. de cantu compoſito, de vocibus, de fugis, de conſonant. et diſſonantiis und de clauſulis. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel: Deutſche Muſica für die Kinder, und andere, ſo nicht Latein verſtehen . . . . Erf. 1592. 8. beſteht aus 7 Kap. und iſt in Frag- und Antw. abgefaſt.) — Joh. Cruſius (Iſag. in Muſic. Nor. 1592. 8.) — Joh. Magirus (Artis muſ. legibus logicis methodice informatae Lib. II. . . Frcft. 1592. 1596. 8. Guelph. 1611. 8. Das erſte Buch enthält 28, das zweyte 31 Kap. deren Innhalt Forkel a. a. O. angezeigt hat.) — Dav. Chytraeus oder Kochhaven (Das 3te Kap. des Anhanges zu ſ. Regul. ſtudior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Muſica, de ſententia, de rhythmo et voc. modulatione, de ſpec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. muſicis.) — Ungen. (The Guide of the Path-Way to Muſic, Lond. 1596. 4.) Th. Morley (A plaine and eaſie Introd. to practical Muſike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771. 4. Das Werk, welches in Geſprächen abgefaſt iſt, beſteht aus drey Theilen, wovon der 1te ſingen, der 2te die Harmonie, der 3te die Compoſition lehrt.) — Ungen. (Kurze und gewiſſe Unterrichtung Muſ. practicae . . . . Zür. 1599. 4.) — Orazio Scaletta (Scala di Muſica per i Principianti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 1677.) — Virgil. Hauz (Erotem. Muſ. practicae . . .) — Joh. Turinomarus (Rudimenta Muſic.) — Joh. Vogelſang (Quaeſt. muſic. Augsb. 8.) — Scip. Cerreto (Della prattica muſicale, vocale e ſtromentale . . . Nap. 1601. 4.) — Ungen. (Introd. in Artem muſicam . . . Vef. 1604. 8.) — Andr. Lucelburger (Muſic. practic. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — Andr. Crappius (Muſic. Artis Elementa, Hal. 1608. 8.) — Otto Sigfrid Harniſch (Artis muſ. delineatio . . . doctrinam modor. in ipſo concentu practico accurate demonſtrans . . . . Frcft. 1608. 4.) — Barth. Geſius (Synopſis Muſ. pract. Frcft. 1609. 8. verm. mit einem Zuſatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8.) — Conſt. Cnirim (Iſag. muſica . . . Erph. 1610. 8.) — Chriſtph. Thom. Walliſer (Muſic. figural. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Georg Daubenrock (Epitome Muſic. Norimb. 1613. 8.) — Jod. Willich (Introd. in Artem muſic. Veſal. 1613. 8. Vielleicht eben daſſelbe, vorher ſchon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Weſel erſchienene Werk?) — Steff. Bernardi (Porta muſicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4.) — Erasm. Widmann (Muſ. Praecepta latinogerm. Nor. 1615. 8.) — Franc. Rognone Taegio (Selva de varij paſſaggi ſecondo l'uſo moderno per cantare e ſuonare con ogni Sorte de' Stromenti div. in due parti . . . Mil. 1620. 1646. f. Den nähern Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — Ant. Jara († 1620. In ſ. Anatom. Ingenior. et Scient. wird Sect. IV. von der practiſchen Muſ. gehandelt.) — Ant. Fernandes (Arte da Muſica de Canto de Orgão e Canto Chão e proporçoens da Muſica dividida harmonicamente, Lisb. 1625. 4.) — Joach. Thuring (Opuſc. bipartitum, De primordiis muſicis, Ber. 1625. 4. Der 1te Th. handelt De Tonis ſ. modis, der 2te de componendi regulis.) — Lor. Brunelli (Regole di Muſica, ums J. 1630.) — Silv. Piverli (Specchio I. di Muſica, Nap. 1630. Specchio II. ebend. 1631. 4.) — Rene François (In ſ. Eſſai

des

des merveilles de la Nature, Rouen 1631. 8. handelt das 34te Kap. von den Noten, Puncten, Pauſen, Ligaturen, Intervallen u. d. m.) — Paul Reich (Deutſche Muſica, Wittenb. 1631. 8.) — Chriſtn. Gueinzius (Pars general. Muſicae diſcipl. diſquiſ. ſubj. Hal. 1634. 4. Pars ſpecial. Muſ. ebend. 1635.) — Andr. Reyher (Epit. Muſic. pro Tyronibus, Schleuſ. 1635. 8. und als die 12te Diſp. in ſ. Margarita Philoſ. Nor. 1636. 8.) — Erasm. Sartorius (Inſtit. muſic. cum doctrina de Modis, Hamb. 1635. 8. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, wovon das erſte, in 6 Kap. de Muſica elementari; das zweyte, in 7 Kap. de muſica harmon. handelt.) — Abdias Treu (Janitor Lycaei muſici, Lyc. muſ. Intimatio et Epitome, Rotenb. 1635. Es ſoll auch eine deutſche Ueberſ. davon vorhanden ſeyn.) — Ungen. (Rud. muſ. pro Gymnaſio Geldro-Velavico, Amſtel. 1636. 4.) — Laur. Erhardi (Compend. Muſic. lat. germanic. Freſt. 1640 und 1660. 8.) — Joh. Heinr. Alſted. (Si Scientiar. omnium Encyclop. Lugd. 1649. enthält manches auch hieher gehöriges.) — Matth. Ebio (Ital. muſ. d. i. Kurzer, jedoch gründlicher Unterr. wie ein Knabe, in kurzer Zeit, mit geringer Mühe, Muſicam lernen könne . . . Hamb. 1651. 8.) — Andr. Gleichen (Compend. Muſic. Deutſch, Leipz. 1653. 8.) — John Playford (An Introduction to the Skill of Muſick in three books, cont. 1. The grounds and princ. of Muſick accord. to the Gammut. . . . 2. Inſtruct. and leſſ. for the Treble, Tenor, and Baſs-Viols and alſo for the Treble-Violin. 3. The art of deſcant, or compoſing Muſick in Parts, L. 1655. 8. Verb. von Heinr. Purcell, 1683. 1700. 8.) — Franc. de la Marche (Synopſ. Muſ. oder kleiner Innhalt, wie die Jugend kürzlich . . . in der Muſica, auch Inſtrumenten abzurichten, Münch. 1656. 8.) — Giov. d'Avella (Le Regole di Muſica, div. in cinque Trattati, Rom. 1657. f.) — Ungen. (Inſtruction pour comprendre en bref les preceptes et fondemens de la Muſique, P. 1666. 3te Ausg.) — Sigism. Laurnim (Ars et Praxis muſica, Vin. 1667. 4.) — Chriſtn. Demelius (Tirocinium muſic. exhib. muſicae artis praecepta tabul. ſynoptic. incluſa, nec non praxim peculiarem . . . Nordh. f. a. 4.) — David Funk (Compend. Muſic. Lipſ. (1670.) 8.) — Georg Baumgarten (Rudim. Muſices, Kurze jedoch gründl. Anweiſung zur Figuralmuſik . . . Berl. 1675. 2te Aufl.) — Joh. Georg Braun (Kurze Anleit. zur edlen Muſikkunſt, in Frag und Antw. Hanau 1681. 8.) — Joh. Chriſtph. Stierlein (Trifolium Muſicale . . . d. i. eine dreyfache Unterweiſung, wie primo ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen ſolle, ſammt einem Anhange, die heutige Manier zu erlernen. Secundo, wie der Generalbaß gründlich zu tractiren, und tertio, wie man arithmetice, und mit lauter Zahlen, anſtatt der Noten componiren lernen könne, Stuttg. 1691. längl. 4.) — Man. Nunes da Sylva (Arte minima que con ſemi breve recopilação trata em tempo breve os modos da maxima e longa ſcrencia da Muſica, Lisb. 1685. 1704. 4.) — Dan. Speer (Grundrichtiger, kurzleicht- und nöthiger Unterr. der muſikal. Kunſt. Oder vierfaches muſikal. Kleeblatt, worin zu erſehen, wie man . . . 1) Choral und Figuralſingen. 2) Das Clavier und Generalbaßtractiren. 3) Allerhand Inſtrum. greifen und blaſen lernen. 4) Vocaliter und Inſtrum. componiren lernen kann, Ulm 1687. 8. Sehr vermehrt ebend. 1697. 4.) — Joh. Caſp. Lange (Method. nov. et perſpic. in Muſ. d. i. Recht gründliche Anweiſung, wie die edle Muſik mit allen zugehörigen Stücken . . . leicht beyzubringen bey . . . Hildesh. 1688. 8. In Frag- und Antwort.) — Franc. Loulie (Elemens ou princ. de Muſique . . . . div. en trois parties . . . Par. 1696. 8. Amſt. 1698. 8.) — Frie-

Frieder, Funcius (Janua lat. germ. ad artem muſic. 8.) — Matth. Kolz, oder Kelz (Iſago Muſic. S. Matthes. Ehrenpforte, S. 273.) — Joh. Matth. Schmiedeknecht (Tyroc. Muſic. Deutſch, Goth. 1700. 8. (3te Aufl.) 1710. 8.) — Th. Eiſenhuet (Muſikaliſches Fundament, Kempten 1702. 4. (2te Aufl.) Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 14 Kap. und der zweyte lauter Exempel enthält.) — Joh. Pet. Sperling (Princip. Muſ. d. i. Gründl. Anweiſung zur Muſik, wie ein Muſikſcholar . . . ſoll geführt und gewieſen werden, Budiſſin 1705. 4. Porta Muſica, d. i. Eingang zur Muſik, oder nothwendigſte Gründe, welche einem muſikal. Diſcipel . . . beygebracht und an die Hand gegeben werden müſſen. Görlitz 1708. 8.) — Jor. Ehrh. Niedt (Muſikal. H. B. C. zum Nutzen der Lehr- und Lernenden, Hamb. 1708. 4.) — Mich. Monteclair (Methode facile pour apprendre la Muſique vers J. 1700. Vermehrt, unter dem Titel, Nouv. Methode . . . par des demonſtrat. faciles, ſuivies d'un grand nombre de leçons à une et deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des tranſpoſit. et la connoiſſance des differentes meſures . . . Par. 1709. f.) — Joh. Jor. Bernh. Casp. Maier (Hodegus muſic. Hal. Suevor. 1718. 8.) — Pet. Prelleur (The modern Muſic Maſter cont. an introduction to Singing, and inſtruct. for moſt of the inſtruments in uſe, Lond. 1730.) — Vague (L'art d'apprendre la Muſique, expoſée d'une manière nouv. et intelligible par une ſuite de Leçons . . . Par. 1733. 1750. f.) — Joh. Dan. Berlin (Anfangsgr. der Muſik, Dronth. 1744.) — Joh. Jor. Lampe (The art of Muſic, Lond. 1740.) — João Chriſoſt. da Cruz (Methodo breve e claro, em que ſem prolixidade, nem confuſão ſe exprimem os neceſſarios principios para intelligencia da Arte da Muſiça, Lisb. 1743. 4.) — Denis (Nouv. Syſteme de Muſique pratique qui rend l'etude de l'art plus facile . . . . Par. 1747.) — Ungen. (Erleichterte Anfangsgründe zu allen muſikal. Wiſſenſchaften . . . Nürnb. 1747. 4. In Frag- und Antwort.) — Will. Tanſur (A new muſical Grammar, Lond. 1747. 1772. 4.) — Ungen. (Einige, zum allgemeinen Nutzen, deutlicher gemachte muſikal. Erwegungs- und andere, leichter eingerichtete, Uebungsmethoden . . . Leipz. (1750.) 4.) — G. G. G. (Kurze Anweiſung zu den erſten Anfangsgründen der Muſik . . . . Hanau 1752. 4.) — Jak. Willh. Luſtig (Muſikaale Spraakkonſt, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele muſykaale practyk tot eenen grondſlag konnen verſtrekken, Amſt. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhange, deſſen Innhalt ſich bey Forkel findet. Von eben dieſem Verf. erſchien im J. 1756 eine Monatsſchrift, welche hieher gehört: Samenſpraaken over muſikaale Beginſelen, Amſt. 8. und im J. 1757 Twaelf Maandelykſche Muſikaale Redevoeringen, Amſt. 8. welche, wahrſcheinlicher Weiſe nichts, als jene Monatsſchrift, unter einem allgemeinen Titel iſt.) — Bordet (Methode raiſonnée pour apprendre la Muſique . . . à laquelle on a joint l'etendue de la flute traverſiere, du Violon, du pardeſſus de Viole, de la Vielle et de la Muſette, leur accord, quelques obſervations ſur la touche desdits inſtrumens etc Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — Choquel (La Muſique rendue ſenſible par la Mecanique, ou nouveau Syſt. pour apprendre la Muſique ſoi même 1759. 8. unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — Bordier (Methode de Muſique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — J. B. Rameau (Code de Muſique prat. ou Methodes . . . . pour former la voix et l'oreille, pour la poſition de la main . . . pour l'accompagnement ſur tous les inſtrumens qui en ſont ſuſceptibles, et

et pour le prélude . . . Par. 1760. 4. Nouv. reflex. ſur le princ. ſonore, als Fortſ. des Code de Muſ. prat. 1761. 4.) — Joh. Lor. Albrecht (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunſt . . . Langenſ. 1761. 4.) — Rob. Bremner (Rudiments of Muſ. 1763. 8.) — Joh. Sam. Petri (Anleit. zur practiſchen Muſik . . . Lauſ. 1767. 8. Sehr verm. Leipz. 1782. 4. Die Einleitung in die hiſtoriſche Muſik dürfte wohl das Beſte des Werkes ſeyn.) — Ungen. (Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder Klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, ze gemaklyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkomenheid te doen bereiken . . . . Gravenh. 1772. 8.) — Anſ. Bayly (On ſinging and playing 1772. 8.) — Pablo Minguet (Quadernillo nuevo, que en ocho Lamipas finas demueſtran y explican el arte de la Muſica, con todos ſus rudimentos para ſaber ſolfear, modular, transportar y otras curioſidades muy utiles ums J. 1774.) — Azais (Methode de Muſ. ſur un nouveau plan . . . Marſ. 1776. 4.) Ungen. (Errennes muſic. ou le petit Rameau pour apprendre de ſoi-même la Muſ. Par. 1777. 24.) — G. Joſ. Vogler (Churpfälziſche Tonſchule, Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Muzyk-Onderwyzer . . . Rotterd. 1780. 8. in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Urſprung und Fortg. der Muſik, und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenſchaften handelt.) — Dellain (Nouv. Manuel muſic. cont. les Elem. de la Muſ. des agrémens du Chant. et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781. 4. In Frag- und Antwort.) — Joh. For. Chriſtmann (Elementarbuch der Tonkunſt . . Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practiſche Beytr. zum Elementarbuch, ebend. 1782. f.) — Mich. Corvette (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Muſique vocale et inſtrumentale, où tous les principes ſont développés nettement et diſtinctement . . Par. 1782. Iſt aber nicht die erſte Ausg.) — Ungen. (Raccolta dei Principij di Muſica, Fir. 1782.) — Joh. Joſ. Klein (Verſ. eines Lehrbuches der practiſchen Muſik in ſyſtem. Ordnung, Bern 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — Rodolphe (Proſp. d'une nouvelle Methode de Muſ. en deux parties ums J. 1783.) — D. Iſidor Caſtagneda y Pavees (Traité theoret. ſur les premiers elemens de la Muſique . . . Cadix 1785.) — Miller (Muſical Inſtitutes 1785.) — Amad. Smith (Philoſophiſche Fragm. über die practiſche Muſik, Wien 1787. 8.) — Verſch. Raynvaen (Catech. der Muzyk, Amſt. 1788.) — Berthet (Leçons de Muſique.) — Dupont (Princ. de Muſique, in Frag- und Antwort.) — Joſ. Schmitt (Princ. de Muſique, Amſt.) — Teralbo Timate (Gli Elementi gener. della Muſica, Rom. 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Choral, Singen, Solmiſation, Noten, Zeiten, Inſtrumentalmuſik, u. d. m. — —

Vermiſchte Schriften von der theoretiſchen und practiſchen Muſik zugleich: Mart. Baſanier (Pluſieurs beaux ſecrets touchant la Theorique et Pratique de Muſique ums J. 1584.) — Franc. Montanos (Arte de Muſica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — Jac. Mazzonius (In ſ. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religioſa, Ceſ. 1597. 4. wird in der 2684-2777ten Frage von der Muſik gehandelt.) — Joh. Heinr. Alſted (S. Elementale mathemat. Frcft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale muſicum, in 2 Büchern, de Muſica ſimplici und de Muſic. harmonica, welches John Birkenſham, Lond. 1664 ins Engliſche überſetzte. In eben dieſes Verf. Admirand. Mathemat. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Muſik.) —

Ceſ.

Teſ. Trivellati. (Diſc. muſicali nelle quali ſi contengono non ſole coſe pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1624. f.) — Chriſtn. Gueintzius (Miſcel. Problemata de Muſica, Hal. 1638.) — Otto Gibelius (Introd. Muſic. theoret. et didacticae, Brem. 1660. 4.) — Joh. Gezelius (In ſ. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Muſ. gehandelt.) — Angelo Berardi (Ragion. muſicali, Bol. 1681. 8. Sind in Geſprächen abgefaßt, deren 7 ſind.) — Joh. Arn. Fokerodt (Muſikaliſcher Unterr. darin die muſikal. Regeln, aus mathemat. Princ. unterſucht, vorgetragen werden, Mühlh. und Beleſ. 1698-1718. 4. 3 Th. Der erſte Th. enthält etwas von der Muſ. hiſtor. und dann die muſikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Compoſition.) — Sixto Illuminato (Illuminata E. Forkel, a. a. O. S. 450.) — Ungen. (La Muſique theoret. et pratique, Par. 1725.) — Chapelle (Les vrais Princ. de la Muſique, expoſés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Büchern.) — Joh. Ephr. Antonius (Principia Muſices, Brem. 1743. 8.) — P. C. Humanus, oder Harrong (Muſicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonſtrat. Theorica Muſica . . . 2) Die methodiſche Clavieranweiſung mit Reg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu fugirenden Phantaſien . . . Nürnb. 1749. 4.) — Lenain (Elemens de Muſique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raiſonner et les principes de cette ſcience . . . Par. 1766.) — J. Tydell (Two Eſſays on the Theory and Practice of Muſik, Dubl. 1768. 8.) — Biſeri (Traité de Muſique abrégé, Par. 1770.) — Ant. Rocchi (Inſtitut. di Muſica teoret. pratica, 1778. 4.) — Marcou (Elem. theoret. et prat. de Muſique, Lond. 1782. 12.) — Macmahuke Overend (On the Science of Muſic, Lond. 1783. 4.) — —.

Von den Grundſätzen der Muſik überhaupt: Auſſer dem, was in den, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Schriften über die Aeſthetik überhaupt, von den Grundſätzen der Muſik vorkommt, handeln davon: Louis Bertr. Caſtel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fond de la Muſique, Bord. 1754. Es ſind deren achte, worauf eine Reponſe d'un Acad. de Rouen erſchien, welche in der France litterair. auch dem P. Caſtel zugeſchrieben wird. Sie wurde durch Rouſſeau's Schrift über die franzöſiſche Muſik veranlaßt.) — Lor. Mitzler (Uuges. Ueberſ. von Horazens Dichtkunſt durchgehends auf Muſik angewandt, im 3ten Bde. S. 605 f. Muſikal. Bibl.) — Abr Arnaud (Lettre ſur la Muſique 1754 und im 3ten Bde. S. 551. des Eſſai ſur la Muſ. anc. et moderne, ſo wie in Arteaga's Rivol. del Teatro muſicale, und in der deutſchen Ueberſetzung dieſes Werkes.) — C. H. Blainville (L'Eſprit de l'art muſical . . . Gen. 1754. 12. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — C. W. Ramler (Auszug aus Batteux Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. auf Muſik angewendet, im 5ten Bde. S. 20 der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beyträge.) — Carl Lud. Junker (Tonkunſt, Bern 1777. 8. Auch gehören noch ſ. Betracht. über Mahl. Ton und Bildhauerkunſt. Baſ. 1778. 8. hieher.) — Chabanon (Obſervat. ſur la Muſ. et principalement ſur la Metaphyſ. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la poeſie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutſch, nach der erſten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk beſteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erſte 21. und der zweyte 11 Kap. enthält. Auch finden ſich einige Anhänge dabey. Es wäre zu wünſchen, daß es, nach der zweyten Ausg. von neuem überſetzt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet

gleitet würde.) — Einer Philoſophie der Muſik, von D. Xav. Mattei gedenkt Signorelli, in ſ. Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. U. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die Gewisheit der muſikaliſchen Grundſätze: Franc. Vellez de Guevara (De la realidad y experiencia de la Muſica, ſoll im 15ten Jahrh. geſchrieben worden ſeyn.) — Agoſt. Steffani (Quanta certezza habbia da ſuoi principij la Muſica, Amſt. 1695. 12. Deutſch von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1700. 8. Mühlh. 1760. 4.) — —

Ueber das muſikaliſche Genie: J. P. Rameau (Obſervat. ſur notre Inſtinct pour la Muſique et ſur ſon principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduiſant à pouvoir ſe rendre raiſon avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günſtige Beurtheilung davon findet ſich in Mattheſons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die Verbindung der Muſik mit den Wiſſenſchaften: Jean le Munerat (De moderatione et concordia Grammat. et Muſic. ums J. 1490 bey dem Martyrolog. des Uſuard.) — Joh. Doppert (Muſices c. litteris copula vom J. 1711.) — Lor. Mitzler (Differt. quod Muſ. ſcientia ſit et pars erudit. philoſ. Lipſ. 1734. 4. verm. 1736. 4.) — Ungen. (Unterſuchung ob die Muſik ein Theil der Gelehrſamkeit ſey, in den Braunſchweigiſchen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — Joh. Mattheſon (De Erudit. muſica, Schediasma epiſtol. . . . . Hamb. 1732. 8. und bey dem philoſ. Treffenſpiel 1752. 8.) — G. Gottfr. Petri (Quod conjunctio Studii muſici cum reliq. litterar. ſtudiis eruditio non tantum utilis ſit, ſed et neceſſaria videatur, Gorl. 1765.) — Joh. Frdr. Albert (De jucunda artis muſic. conjunctione cum litterar. ſtudio, Nordh. 1778. 4.) — —

Ueber Verbindung und Aehnlichkeit der Muſik mit Poeſie und Sprache: Ant. Ludw. Aldrighetti, oder Andrighetti (Ragguaglio di Parnaſſo della gara nata tra la Muſica e la Poeſia, Pad. 1620. 4.) — Teod. Oſio (L'Armonia del nudo parlare, overo la Muſica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di muſiche ſpeculazioni ſi pongono alla prova le regole ſino al preſente ſtabilite dagl' oſſervatori del numero della proſa e del verſo, Mil. 1637.) — George Ent (An Eſſay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinairy diſcourſe, im 12ten Bde. der Philoſ. Transact.) — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik, als Anhang bey ſ. Ausg. der Beſſerſchen Schriften.) — Joh. Chriſtn. Winter (De eo quod ſibi invicem debent Muſica, Poetica et Rhetorica, Diſſertat. epiſtol. Hanov. 1764. 4.) — Dan. Webb (Obſervat. on the correſpondence between Poetry and Muſic, Lond. 1769. 8. Deutſch v. J. J. Eſchenburg, Leipz. 1771. 8.) — J. Mitford (Bey ſ. Eſſay on the Harmony of language . . . 1774. 8. finden ſich Obſervat. on the connexion of poetry with Muſic.) — Jam. Beattie (Eſſay on Poetry and Muſic as they affect the mind, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutſch im 1ten Bde. ſ. Neuen Philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8.) — Anſ. Bayly (Alliance of Muſic, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

Aehnlichkeit und Vergleichung der Muſik mit Mahlerey: Jam. Harris (Von ſ. Three Treatiſes (ſ. Art. Dichtkunſt, S. 630) enthält die 2te eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit der Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen.) — Wolfg. Ludw. Gräfenhahn (Rede von dem Vorzuge der Muſik vor der Mahl. Poeſie und Schauſpielkunſt,

kunſt, im 4ten Bd. S. 1. der Mahlerſchen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettſtreit der Mahlerey, Muſik, Poeſie und Schauſpielkunſt, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768. iſt eine Beantwortung der Frage: Was finden ſich zwiſchen der Muſik und Mahlerey für Aehnlichkeiten? enthalten, und dieſe, deutſch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. v. Jahre 1768.) — Eine andere, franzöſiſche, Vergleichung zwiſchen Muſik, Mahlerey und Poeſie iſt im J. 1777. 8. Holländiſch im Haag erſchienen; das Original iſt mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine gröſsere Wirkung gewähre? in der 1ten Samml. S. 133. f. Zerſtreuten Blätter.) — —

Ueber Verbindung der Muſik mit dem Tanze: Guil. Dumanoir (Le Mariage de la Muſique et de la Danſe, Par. 1664. 12.) — Borin (La Muſique theoret. et prat. dans ſon ordre naturel avec la danſe, 1746.) — Noverre (Einige Bemerkungen über den Einfluſs des muſikal. Gehörs in die Tanzkunſt, im 1ten Bde. S. 341. der Hamb. Unterhaltungen.) — C. Pauli (Muſik und Tanz, im 1ten St. des 1ten Bds. des Gothaiſchen Magazines.) — —

Ueber Nutzen und Wirkung der Muſik überhaupt: Johann v. Salisbury (1182. In ſ. Policrat. ſ. de nugis curial. et veſtig. Philoſ. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Muſica et Inſtrum. et Modis, et fructu eorum.) — Franc. Patricius († 1480. In ſ. De regno et regis Inſtitut. Lib. IX. wird im 15ten Abſchn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluſs der Muſik auf die moral. Bildung des Fürſten gehandelt.) — Franc. Bocchi (Diſcorſo ſopra la Muſica, non ſecondo l'arte di quella, mà ſecondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meynung, daſs die Muſik die Sittlichkeit befördere.) — Hier. Oſorius (In ſ. W. De regis inſtitut. et diſciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 122. manches von den Wirkungen der Muſik vor.) — Jac. Martini (In der 5ten ſeiner Centur. quaeſt. illuſtr. philoſ. 1609. mit Quaeſt. 3 und 4 unterſucht, an Muſica omni aetati conveniat? und Muſica ad quid conducat?) — H. Peacheam (Sein compleat Gentleman, Lond. 1624. enthält auch eine Abhandl. von der Muſik, ſo fern ſie dem gebildeten Manne nothwendig iſt.) — Jo. Stader (Ἐγκώμιον Μουσικῆς h. e. Diſſert. de dignitate, utilit. et jucunditate artis muſ. Alt. 1632. 4.) — Georg Gampelzhaimer (In ſ. Gymnaſ. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet ſich im 5ten Th. eine Abh. v. der Muſik, worin ſie unter die erſten Erfindlichkeiten des Geiſtes geſetzt wird.) — J. Heinzelmann (De muſica colenda . . . Berol. 1657.) — W. H. Hack (De admirandis Muſic. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Blancourt Dialogues ſur les plaiſirs über den Nutzen der Muſik geſagt iſt, findet ſich Deutſch in der Hertelſchen Samml. Muſik. Schr. St. 2. S. 170. — Chriſtn. Jdr. Reineccius (De effectibus Muſicis merito ſuſpectis, Isleb. 1729. 4.) — Chriſtn. And. Bünemann (Orat. de Muſica virtutis adminiſtra, Berol. 1741.) — J. H. Mechelin (De uſu Muſices morali, Abo 1763.) — F. B. Feyjoo (In ſ. Teatro crit. univ. Mad. 1726 u. f. 4. 8 Bde, findet ſich eine Abhandl. über das Vergnügen der Muſik, welches, Auszugsweiſe im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 526 überſetzt iſt.) — Ungen. (Thoughts on the uſe and advantage of Muſik, Lond. 1765. 8.) — B. Chriſtph. Schwarz (De Muſic. morumque cognatione Comm. Alt. 1765. 4. — Angelo Maggi (Gli effetti della Muſica. . . . Parm. 1776. 8. Sind 3 Oden auf die Muſik.) — Cl. Joſ. Dorat (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — Ungen. (Euterpe, or Rem. on the uſe and abuſe of Muſic, as a part of modern education, Lond. 1779. 4.) — Mart. Ehlers (In

Muſ. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Muſik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichſten geſetzt wird.) — L. A. Brijon (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les ſons de la Muſique, nouv. decouverte de premiere culture, aiſée et certaine pour parvenir à la reuſſite dans les ſcienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Muſique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigen Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geiſt des Menſchen harmoniſch machen zu können.) — C. W. Brownley (Muſ. Philèpiſtémie, oder Unterr. für einen jungen Studierenden . . . Quedl. 1781. 8. wird Bd. 2. S. 373. von dem Nutzen der Muſik gehandelt.) — Joh. Joſ. Rauſch (Pſychologiſche Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbeſonder der Muſik auf die Seele . . . Bresl. 1782. 8.) — J. A. P. Schulz (Gedanken über den Einfluß der Muſik auf die Bildung eines Volkes . . . Koppenh. 1790. 8.) — Pſychol. Bemerk. über die Wirkung der Tonkunſt von Herrmann, in dem 1ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Pſychologie, von J. D. Manchart, Nürnb. 1792. 8. — — Von den phyſiſchen Wirkungen der Muſik: Nic. de Flamel (La Muſique chimique, wahrſcheinlicher Weiſe in deſſen Sommaire philoſ. aus dem 15ten Jahrh.) — Heinr. Corn. Agrippa (Das 14te Kap. des 3ten Buches ſ. Werkes De occulta philoſ. handelt de Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Symphorian Campegius, eigentlich Champier (In ſ. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Baſ. 1537. 8. handelt das 2te Kap. des 3ten Th. von den Wirkungen der Muſik.) — Joh. Brodäus (In ſ. Miſcell. Lib. VI. Baſ. 1555. 8. unterſucht das 31ſte Kap. des 4ten Buches: An Muſ. cantibus ſanentur iſchiadici?) — Pier. Magius (Im 33ten Kap. des 4ten Buches ſ. Miſcell. Ven. 1564 ſucht, er zu erweiſen, Muſic. in humanos animos inque corpora ipſa vim eſſe maximam.) — Andr. Tiraquell (Im 31ten Kap. ſ. W. De Nobilitate etc. Lyon, 1579. f. (3te Ausg.) wird der Muſik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeſchrieben.) — Ant. Mar. Delrio († 1608. (Von ſ. Diſquiſ. magic. handelt auch eine von der Muſica magica.) — Giovb. Porta (In ſ. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Rod. Caſtro (Das 14te-16te Kap. des 4ten Buches ſ. Medic. polit. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nützlichen Gebrauch der Muſ. bey Krankheiten.) — Chriſtph. Schorer († 1671. (De Muſica addiſcenda, Diſſ. nähmlich für den Arzt.) — Sam. Haffenreffer (Monochordon Symbol-Biomantic. obſtructiſſimam pulſuum doctrinam ex harmoniis muſic. dilucide, figùriſque ocularitèr demanſtrans . . . Ulm. 1640. 8.) — Ed. Medeira (In ſ. Nov. Philoſ. et Medic. Ulyſſip. 1650. 8. findet ſich eine Inaudita Philoſ. de viribus Muſic. und eine Abh. von der Tarantel.) — Girol. Bardi (Muſica medico-magica, mirab. conſona, diſſona, curativa etc. ums J. 1651.) — Athan. Kircher (In ſ. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetiſchen Kraft der Muſik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — Wolf. Senguerdi (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey ſ. Ration. et Experient. Connub. Roter. 1715. 8.) — Joh. Chriſtn. Frommann (In ſ. W. De Faſcinatione, Nor. 1675. 4. wird im 3ten Buch de Muſ. vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos geh.) — Georg Frank v. Frankenau (De Muſica Medico neceſſaria Diſſert. Heidelb. 1672, 4. und bey ſ. Satyr. Med. Lipſ. 1722. 8.) — Phil. Douth (Muſ. incantans, ſ. Poema exprimens vires Muſices, juvenem in inſaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — Herm. Grube (De ictu Tarant. et vi Muſ. in ejus curatione,

Frcft. 1679. 8.) — J. G. Schiebel († 1684. Curieuſeſte Wunderw. der Natur, ſo ſie durch den einſtimmenden Klang an Menſchen, Vieh und allen Creaturen ausübt.) — Bernh. Albinus (De Tarantula, Diſſert. Frcft. 1691. 4.) — G. Baglivi (De anatom. morſu et effect. Tarant. Diſſert. 1695.) — Rich. Mead (De Tarantula deque oppoſita iis Muſica, Lond. 1702.) — Ad. Brendel (De curat. morbor. per carm. et cantus muſicos, Vitteb. 1706. 4.) — Lud. Valetta (Soll eine Abh. von dem Tarantelſtich, Neap. 1706. haben drucken laſſen.) — Mich. Ernſt Ettmüller (Effectus Muſ. in hominem, Lipſ. 1714.) — Theod. Craanen († 1658. In ſ. Tract. phyſico-med. Neap. 1722. 4. handelt das 107-109 Kap. De Muſica, de Echo, de Tarant.) — Rich. Browne (Medicina Muſica, or an mechanical Eſſay on the effects of ſinging, muſick and dancing on human bodies . . Lond. 1729. 8. Iſt aber zuerſt auch früher erſchienen. Lat. ebend. 1735. 8.) — Joh. Willh. Albrecht (Tract. phyſ. de effect. Muſ. in corpus animatum, Lipſ. 1734. 8. S. Mitzlers Muſ. Bibl. B. 4. S. 23.) — Ang. M. Ricci (An muſica curentur morbi, Diſſert. bey ſ. Diſſert. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Bd.) — Ernſt Ant. Nicolai (Die Verbindung der Muſik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — Joh. Gottl. Krüger (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Muſik gehörige Sachen, im 1ten Bd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet ſich in den Tractaten eben dieſes Verf. mancherley über Muſik.) — F. M. Marquet (Methode pour apprendre par les notes de la Muſ. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amſt. 1768. 12.) — In dem Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine, Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Muſ.) — Rich. Brocklesby (Reflect. on anc. and modern Muſik with the applicat. to the cure of diſeaſes . . . Lond. 1749. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, von Abr. Käſtner, mit Anm. im 9ten Bd. S. 87. des Hamb. Magaz. und im 2ten Bd. S. 16 der Hiſt. kritiſchen Beytr. von Marpurg. Das Werk beſteht aus 6 Kap.) — G. Louis Buffon (Ueber den Einfluß der Muſik auf die Thiere aus ſ. Hiſt. natur. Deutſch im 10ten Bd. der Berl. Samml. zur Beförd. der Arzneywiſſenſch. Berl. 1779. 8.) — Joſ. Lud. Roger (Tent. de vi Soni et Muſic. in corpus humanum, Aven. 1758. 8. beſteht aus 2 Th. wo von der erſte 3 und der zweyte 4 Kap. enthält.) — In Hillers Wöchentl. Nachrichten v. J. 1766. S. 86. findet ſich eine Aufſ. von der Wirkung der Muſik auf die Thiere, aus des Vigneul Marville ſehr alten Melanges d'Hiſt. et de Litterat. gezogen. — In J. A. Unzers Arzt handelt das 141te Stück von der Muſik. — Ungen. (Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen, Leipz. 1770. 8. — P. van Swieten (Diſſert. ſiſtens Muſic. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — Campbell (De Muſ. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — Mich. Gaspar (De arte medendi apud priſcos Muſicos ope atque Carm. Epiſt. ad Ant. Reinhan, Ultraj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — Luigi Desbout (Region. ſiſico - chirurg. ſopra l'effetto della Muſica nelle malattie nervoſe, Liv. 1780. 8.) — Preuve de l'efficacité de la Muſique dans les convulſions und nouv. preuve, im Journ. Encycl. vom J. 1780. Mon. März und Octobr. — —

Von dem Werthe und der Schönheit der Muſik: Joh. Gerſon († 1429. De laude Muſic. in ſ. W.) — Rud. Agricola († 1485. Orat. in laud. philoſ. et reliq. artium v. J. 1476 im 2ten Bd. ſ. Oper. Col. 1539.) — Franc. Wilter (De Muſica ejusque laudibus, ums. J. 1495.) — Phil. Beroald († 1504. De laude Muſic.

Orat

Orat. in ſ. Orat. Baſ. 1509. 8.) — Emil. Telin (Louange de la Muſique, Par. 1533. 4.) — G. Frölich (Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunſt Muſica, Augsb. 1540 und in S. J. Beyſchlags Sylloge var. opuſc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holtheuſer (Encom. Muſicae . . . Erph. 1551. 4.) — Joh. Glidonius (Minervalia in quibus ſcient. praec. atque ignorantiae ſocordia conſideratur, artium liberal. in Muſicen decertatio lepida appingitur, Maſt. 1554. 4.) — Nicod. Friſchlin († 1590. De Encom. Muſic. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Muſic. gehalten im J. 1582.) — Mart. Luther (Encom. Muſices, Vireb. 1538. und im 8ten Bd. ſ. W. der Jen. Ausg. ſo wie in Werkmeiſters Würde der edlen Muſikkunſt, in der Mitzlerſchen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in suendo cantu eccl.... Epiſtol. ad Lud. Senfelium, Cob. 1530 in Fr. Buddei Collect. nov. Epiſt. Lutheri, und im Leipz. Muſikal. Almen. aufs J. 1784.) — John Caſe (The Praiſe of Muſicke, Oxf. 1586. 8.) — Seb. Pichſelius (Carmen de Muſica, Sp. 1588. 8.) — Jac. Lăcitius (Encom. Muſic.) — Franc. Prätorius (Orat. de praeſtant. auctor. et dignitate art. Muſic. Roſt. 1603. 4.) — H. H. E. (Triumph der hochgelobten himmliſchen Kunſtreichen Muſica . . . Nürnb. 1607. 8.) — Joach. Leſeberg (Orat. de honeſtor. convivior. inprimis muſicor. ipſiusque Muſices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Caſali (Grandezze e maraviglie della Muſica, Mod. 1629.) — Andr. d'Onofrio (Diſcorſi in Proſa della bellezza, dell' amicizia, dell'amore, della Muſica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Muſic. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Muſica.) — Joh. Moller (Orat. de Muſ. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Diſſert. Moller. Lipſ. 1706. 8. S. 58.) — Aug. Buchting (Lob der Muſik. Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeiſter (Der edlen Muſikkunſt Würde, Gebrauch und Mißbrauch . . . Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Fridr. Köber (De Muſ. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chriſtph. Lorbeer (Lob der edlen Muſik, Weimar 1696. 8. ein Ged. mit erläuternden Anm.) — Frc. Ant. Le Fevre (Muſica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Gieſu, Ven. 1749.) — G. Clevesaal (Orat. de Muſ. voluptate et commodo ejus inſigni . . . Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Muſic. praeſtant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Conſt. Bellermann (Progr. in quo Parnaſſus Muſar. voce, fidibus tibiisque reſonans, ſ. Muſic. . laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Mitzlers Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Verſch. ſ. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunſt; von Gott als dem Urheber und oberſten Beförderer der Muſik; von der Vortreflichkeit der Tonkunſt, in Mitzl. Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Priarte (La Muſica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Geſ. Eines der ſchönſten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunſt, Bayr. 1786. 8.) — —

Ueber die Mängel und Verbeſſerungen der Muſik: Rich. Pace († 1532. De reſtitut. Muſic.) — Phil. Melanchton (De emendat. Muſices, in ſ. lat. Epiſteln, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Geb. über die Tonkunſt, nach welchen ſolche leichter und deutlicher könnte begriffen werden, Salzw. 1736. 4.) — Ernſt Chriſtph. Dreßler (Fragm. einiger Ged. . . . die beſſere Aufnahme der Muſik in Deutſchland betreffend, Gotha 1767. 4.) — Fdr. Arn. Klokenbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Muſik, in ſ. Aufſ. verſchiedenen Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Muſik: Joh. Ad. Weber (In ſ. Diſcurſ. curioſ. . . . Salzb. 1673. 8. handelt der 25ſte De Muſurgia ſ. de natura Muſ. S. 372.) — Lud. Fr. Pape (De uſu Muſ. Diſſ. Upſ. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Beſtimmung der Muſik geſagt iſt, findet ſich deutſch in Marpurgs Hiſtor. kritiſchen Beytr. Bd. 1. S. 550. Bd. 2. S. 145. — Verſuch von dem Urſpr. der Natur und Abſicht der Muſik, aus dem Univerſal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Muſik, ihre Gewalt, Grundſ. Endzweck u. ſ. w. aus dem Comparat. view of the ſtate and facult. of Man with thoſe of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Urſprung und der Erfindung der Muſik: Gervaſius Tilberienſis (1211. In ſ. Otiis imperial. in Leibnitz Scriptr. Brunſ. Bd. 1. handelt S. 899 der 20te Abſchn. der 1ten Abtheil. de Invent. Muſicae et multor. artific.) — Guil. de Podio (Ars Muſicor. ſ. Commentar. muſicae facultatis, Valent. 1495. 4.) — Polidorus Vergilius (In ſ. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap. des erſten Buches von der Erfindung der Muſik und der muſikal. Inſtr.) — Marc. Ant. Majoragius † 1555. Die 23te ſ. Orat. handelt von dem Urſprung, Alter, Kraft und Nutzen der Muſik.) — Rud. Schlick (Exercitat. qua Muſ. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — Pet. Eichmann (Orat. de divina origine atque utilitate . . artis Muſic. Gedan. 1600. 4.) — Guido Pancirolus (In ſ. W. De reb. memorab. ſ. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des 1ten Thls. von der Erfindung muſikal. Dinge.) — Alex. Sardus (S. De rer. Inventor. Lib. II. Neom. 1671. enthalten im 1ten Buche vielerley von den Erfindungen muſikal. Dinge und Inſtrum.) — Theod. Janſ. v. Almeloveen (In dem, ſ. Inventis novo antiq. Amſtel. 1684. 8. angehängten Onomaſtico wird von den Erfindern muſikal. Dinge gehandelt.) — Joh. G. Ahle (Unſtruthine, od. muſikal. Gartenluſt, Mühlh. 1687. 8. Unſtruthiſche Muſen, Mühlh. 1676, 1678. 4. 4 Th.) — G. Paſchius (In ſ. Tract. de nov. inventis . . . Lipſ. 1700. 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von muſikaliſchen Erfindungen vor.) — J. C. Dunaeus (Diſſertat. de primis Muſic. Inventor. Upſ. 1729. 8.) — Jean B. Louis Greſſet (Diſc. ſur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutſch von Wolf, Berl. 1752. 8. und, Abrungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit, S. 117. der Ausg. von 1783 zu folgen auch von Baron, bey Andre Verſ. über das Schöne 1757; wenigſtens iſt von Greſſet keine andre, als dieſe Rede bekannt.) — Joh. Chriſtph. Gottſched (Geſch. vom Urſpr. und Alter der Muſik, in Millers Muſikal. Bibl. Bd. 1. Th. 3. S. 1. Sind aus dem 1ten Kap. der Gottſchedſchen Dichtkunſt gezogen.) — Was in Et. B. de Condillac Eſſai ſur l'origine des connoiſſ. hum. vom Urſprung der Sprache und Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch im 2ten Bd. S. 86 der Breſl. Vermiſchten Beytr. und in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — Joh. Ad. Scheibe (Abhandl. vom Alter und Urſprung der Muſik, inſonderheit der Vocalmuſik . . . Alt. 1754. 8.) — E. F. v. H. (Urſprung der Muſik und Dichtkunſt, ein ſcherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geſchichte der Muſik überhaupt: Joh. Wilh. Stuckius (In ſ. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20ſte Kap. des 3ten Buches de Muſ. . . . uſu multiplici in ſacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — Seth. Calviſius (De initio et progreſſu Muſic.

Muſic. ... Exercit. bey ſ. Praelect. muſic. Lipſ. 1600. 8. und Exercit. Muſ. tres ... ebend. 1611. 8. ſehr gut und gründig.) — Mich. Prätorius (Syntagma muſicum .... Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erſte lat. die beyden letzten deutſch ſind. Der Innhalt des Werkes findet ſich in H. Forkels Litterat. der Muſik.) — J. Bapt. Gramage († 1635. De Muſica latina, graeca, maurica, et inſtrum. barbar.) — Joh. Alb. Baenus (Diſſert. epiſtol. de Muſ. naturâ, origine, progreſſu et denique ſtudio, bene inſtituendo ... Harl. 1635. und in G. I. Voſſii et alior. diſſert. de ſtudiis bene inſtitut. 1645. 8. S. 666. beſteht aus 25 Kap. deren Innhalt H. Forkel angegeben hat.) — In dem, von Laur. Beyerlink herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 795 u. f. mancherley von muſikal. Erfindern, und Erfindungen ſo wie von dem mancherley Gebrauche der Muſik vor.) — Wolfg. Caſp. Printz (Hiſtor. Beſchreibung der edelen Sing- und Klingkunſt, in welcher derſelben Urſprung und Erfindung, Fortg. und Verbeſſerung, unterſchiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich furnehmſte Ausüber von Anfang der Welt bis auf unſere Zeit in möglichſter Kürze erzählt... werden ... Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet.) — Giov. Andrea Angelini Bontempi (Hiſtoria muſica, nella quale ſi ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Muſica armonica, Perug. 1695. f.) — G. Vallerius (De antiqua et med. aevi Muſica, Upſ. 1706.) — Pierre Bonnet (Hiſt. de la Muſique et de ſes effets depuis ſon origine juſqu'à preſent, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieſes Verf. Hiſt. de la Danſe, Par. 1724. 12. S. 183. Verm. mit den, gegen die bekannte Parallèle des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Muſ. et les opera gerichteten Dial. ſur la Muſique, und einem etwas veränderten Titel, Amſt. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geſchichte beſteht, in den letztern Ausgaben, aus 14 ſehr magern Kapiteln, wovon das 12te oder die Diſſertat. ſur le bon Gout de la Muſique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Muſique, und eine Lettre ſur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — Oliv. Legipontius (De Muſ. eiusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus et ſtudio bene inſtit. in des Verf. Diſſert. philologico-bibliogr. Nor. 1747. S. 283. Der Verf. handelt nur von der Muſik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — Phil. Joſ. Caffiaux (Eſſai d'une Hiſt. de Muſique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — Giamb. Martini (Storia della Muſica, Bol. 1757-1781. 4. 3 Bde. und von den erſten zwey Bänden auch in Fol. Das Werk ſchränkt ſich auch nur auf die Muſik der Hebr. Aegypt. und Griechen ein. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — Fdr. Wilh. Marpurg (Krit. Einleit. in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, Berl. 1759. 4. Beſchäftigt ſich auch nur mit der Muſik der Griechen.) — J. Brown (A Diſſertat. on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparat. and corruptions of Poetry and Muſik ... Lond. 1763. 4. S. den Art. Dichtkunſt S. 633.) — C. H. Blainville (Hiſt. générale, critique et philol. de la Muſique ... Par. 1767. 4. Der Innhalt findet ſich bey H. Forkel; das Werk beſteht aus viel leerem Geſchwätz.) Ant. Eximeno (Dell' origine e delle regole della Muſica, colla Storia del ſuo progreſſo, decadenza e rinnovazione, Rom. 1774. 4. Das Werk iſt in 2 Theile, jeder dieſer wieder in Bücher, und jedes derſelben in Kap. abgetheilt; aber es enthält mehr ſehr grundloſes

loſes Raiſonnement über muſikaliſche Dinge, als Geſchichte.) — John Hawkins (A general Hiſtory of the ſcience and practice of Muſic, Lond. 1776. 4. 5 Bde. Enthält mehr Materialien zu einer Geſchichte, als daß es eine Geſchichte ſelbſt wäre.) — Ch. Burney (A general Hiſtory of Muſic, from the earlieſt ages to the preſent period. To which is prefixed a Diſſertat. on the Muſic of the Anc. Lond. 1776-1789. 4. 4 Bde. Von der vorgeſetzten Abhandl. über die Muſik der Alten beſitzen wir eine deutſche Ueberſ. von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. Der Innhalt des Werkes findet ſich bey H. Forkel.) — De la Borde (Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 Bde. Den Innhalt ſ. a. a. O.) — S. H. Ewald (Soll der Verf. der Abhandl. Ueber die Tonkunſt, in der Olla Potrida, v. J. 1779, 2tes Vierteljahr, ſeyn, welche viel leſenswerthes enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Allgemeine Geſchichte der Muſik, 1ter Band, Leipz. 1788. 4. Enthält 5 Kap. und geht bis jetzt nur noch bis auf die Römer.) — Chrſtn. Kalkbrenner (Kurzer Abriß der Geſch. der Tonkunſt zum Vergnügen für Liebhaber der Muſik, Berl. 1792. 8.) — — Gelegentlich wird auch noch von der Geſch. der Muſik in den allg. Geſchichten der Gelehrſ. als in J. F. Reimmanns Verſuch einer Einleit. in die Hiſt. litter. d. Deutſchen, Halle 1713. 8. — In P. Reichard Einleit. Erl. 1779. 4. S. 194. — In Hier. And. Mertens Entwurf . . Augsb. 1779. 8. Bd. 2. S. 455. u. a. m. aber nur ſehr oberflächlich gehandelt. — — Ueber die Geſchichte der Muſik bey einzeln, noch beſtehenden Völkern, als der Chineſer: Ein, in ſpaniſcher Sprache geſchriebenes, aus dem Chineſiſchen überſetztes, Memoria . . . Mad. 1780 deſſen Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet. — In des P. Joſ. Mar. Mailla Hiſt. gen. de la Chine, Par. 1777. 4. 6 Bde. finden ſich, Sect. 128 u. f. und Sect. 186. Nachr. von der Chineſiſchen Muſik. — Amiot (Mem. ſur la Muſ. des Chinois, tirés anc. que modernes in den Mem. concern. l'hiſt. les ſcienc. les arts etc. des Chinois, Par. 1780. 4. 6 Bde. Deutſch, im Ausz. im Leipz. muſikal. Alm. auf das J. 1784. S. übrigens Forkel, a. a. O.) — — Der Neugriechen: In den Libr. duo de Cerem. Aulae Byzant. . . Lipſ. 1751. f. gr. und lat. welche im 10ten Jahrh. ſollen geſchrieben ſeyn, kommt vieles von der Muſik der Griechen aus dieſem Zeitpunkte vor. — In Mart. Cruſius Turcia Graecia, Baſ. 1584. f. wird S. 197 von dem griechiſchen Kirchengeſ. gehandelt. — Leo Allatius (De Melodis Graecor. Ob das Werk aber gedruckt worden, iſt nicht entſchieden.) — In Jan. Rutgers Variar. Lect. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. finden ſich Lib. II. Cap. XI. S. 130. Muſic. Graecor. hodiernae notae. — Critog. Metrophanes (Epiſt. de vocibus in Muſica Liturg. Graecor. uſitatis, in Gerberts Scriptr. eccl. de Muſ. ſacr. Bd. 3. S. 398.) — Τεχνη κοσμικη ſ. Ars pſall. aut cant. Graecor. ebend. S. 397. — Giovb. Doni (Diſc. . . . del conſervare la Salmodia de' Greci . . . in ſ. W. Bd. 2. S. 161.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten in Guys Voyage litter. de la Grece, Par. 1770. 12. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1772. 8. In F. J. Gulzers Geſch. des Transalpiniſchen Daciens, Wien 1781 u. 1782. 8. 3 Bde. und a. a. O. m. — — Der Araber: Was in C. Niebuhrs Reiſebeſchr. darüber geſagt iſt, findet ſich im 2ten Bde. S. 306 der Forkelſchen Bibl. — — Der Südländer: Was in Cooke's Reiſe davon geſagt wird, iſt in den 2ten Bd. S. 316 der angeführten Bibl. aufgenommen. — Frd. Arn. Klockenbring (Ueber die Muſik der Bewohner der Südſee-Inſeln, in deſſen Aufſ. verſch. Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — — Ueber die Muſik der Türken, etwas in Al. Ruſſels Natural Hiſt. of Aleppo, Lond. 1756. 4. — — Der verſchiedenen Afrikaniſchen Völker: In der Voyage du Chev. des Mar-

chais en Guinée, Amſt. 1731. 8. 4 Bd. Deutſch im 3ten Bde. S. 572 der Mitzl. Bibl. — Der neuern Aegypter und Abyſſinier: ein Brief v. J. Bruce, in Burneys und Forkels Geſch. der Muſik. — — Ueber die Muſik der neuern Europäiſchen Völker überhaupt: In P. J. Grosley's Obſervat. de deux Gentilhommes Suedois ſur l'Italie, Deutſch, Leipz. 1766. 8. findet ſich ein Verſuch einer kurzen Geſch. der Muſik, der ſich aber vorzüglich auf die Beſchaffenheit derſelben in Frankreich und Ital. einſchränkt, und in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 17 eingerückt iſt. — Ch. Burney (The preſent State of Muſic in France and Italy, L. 1773. 8. State of Muſic in Germany, the Netherlands and united Provinces . . . Lond. 1773. 8. 2 Bde. Deutſch von C. D. Ebeling und Bode, Hamb. 1772 u. f. 8. 3 Bde. Holl. von J. W. Luſtig, Gröning. 1786. 8.) — In Joh. F. C. Grimms Bemerk. eines Reiſenden . . . Altenb. 1775. 8. wird von der Muſik zu Straßburg, Paris und London gehandelt. — Ungen. (Gedanken und Conject. zur Geſch. der Muſik, Stend. 1780. 8. Sehr oberflächlich.) — — Ueber die Muſik in Italien: Piet. della Valle (Della muſica dell'età noſtra, geſchr. im J. 1640, in den Opere des Doni, Bd. 2. S. 249.) — Maugars (Diſc. ſur la Muſique d'Italie, in ſ. Traités div. d'Hiſt. etc. Par. 1672. 8.) — In den Dons des enfans de Latone, la Muſique et la chaſſe des Cerfs, Poem. Par. 1734. 8. wird von den Vorzügen der ältern und neuern, von Opern, vom Character der ital. Muſik, u. ſ. w. gehandelt. — Anmerk. über den Geſchmack der Ital. im krit. Muſ. an der Spre, S. 347. — Geb. über die welſchen Tonkünſtler, Halb. 1751. 4. — Vinc. Martinelli (Lettre ſur la Muſique italienne, im 1ten St. des Amateur, Par. 1762. 8. — Was in dem Dict. d'Anecdotes des beaux Arts . . über die Veränderung des Geſchmacks in der ital. Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 226. — In des Abt Jer. Richard Deſcript. hiſtor. et crit. de l'Italie, Par. 1765. 12. 6 Bde. finden ſich Nachr. über die ital. Muſik, und dieſe deutſch, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 46. — Kurze Nachr. von dem Zuſtande der Muſ. in Italien, aus den neueſten Reiſebeſchr. Ebend. v. J. 1767. S. 97. 175. 183. 194. 199. — In dem Gazetin de Bruxelles findet ſich ein Schreiben über die verſchiedenen Schulen der Muſik, und dieſes deutſch, a. a. O. S. 191. — Ueber den Zuſtand der Tonkunſt in Italien, im teutſchen Merkur, v. J. 1776. Bd. 1. S. 282. und ein Verſuch einer Berichtigung, ebend. Bd. 2. S. 169. — J. J. Sonnette (Le Brigandage de la Muſique Ital. Par. 1771. 8. 1781. 12. Einige Ausz. daraus deutſch in Weckherlins Chronologen; gegen die neue ital. Muſik.) — Beloſelsky (De la Muſique en Italie, Haye 1778. 12. und eine Lettre dagegen im Journ. Encycl. Octobr. 1778. S. 305.) — Diſſertat. ſur la Muſique Ital. in dem Glaneur litteraire. — — Ueber die Muſik und zu der Geſchichte der Muſik in Frankreich: In des Titon du Tillet Parnaſſe franç. Par. 1732. und f. mit Inbegriff der Supplemente 3 Th. finden ſich mancherley Remarques über die franz. Muſik. — Ungen. (Les Progrès de la Muſique ſous le regne de Louis le grand, Par. 1735.) — Bollioud de Mermet (De la corruption du gout dans la Muſique françoiſe, Lyon 1746. 8. Deutſch, Altenb. 1750 und im Krit. Muſikus a. d. Spree, S. 321.) — Duquin (S. Lettres ſur les Hommes celebres, Par. 1752. 12. 2 Th. verm. unter dem Titel: Siecle litteraire de Louis XV . . . P. 1754. 8. enthalten deren auch 8 über Muſik. Zu ihnen gehört die Lettre de Mdſll. de St. Hilaire à Mr. D. Par. 1754. 8.) — In dieſen Zeitpunct fallen die in Paris erſchienenen Streitſchriften, über die Italieniſche und Franzöſiſche

Muſik, welche, da ſie durch die Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Oper zu ſuchen ſind. — Abt Arnaud (Ihm ſchreibt H. Forkel, in ſ. Litteratur der Muſik S. 131. Reflex. ſur la Muſique en général, et ſur la Muſique franc. en particulier, P. 1754 zu; aber iſt dieſes nicht vielleicht die ſchon angeführte Lettre ſur la Muſique? Wenigſtens findet ſich ſonſt nichts von dieſem Verf. in der France litteraire angezeigt.) — Cohin de Blamont (Eſſai ſur les goûts anc. et mod. de la Muſique franc. 1754. 4.) — Muſikal. Nachr. aus Frankreich vom J. 1767 finden ſich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Eſſai ſur les revolutions de la Muſique en France, Par. 1776. 12. (wird Marmontel zugeſchrieben.) — C. F. Cramer (Kurze Ueberſicht der franz. Muſik, Berl. 1786. 8.) — — Allgemeine Vergleichungen zwiſchen der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik: Raguenet (Parallèle des Ital. et des Franc. en ce qui regarde la Muſique, Par. 1702. 12. und Defenſe du Parallèle, Par. 1705. 12. Das ite deutſch, mit Anm. in Mattheſ. Crit. Muſ. und engl. Lond. 1709.) — Jean L. le Cerf de la Vietville de Freneuſe (Comparaiſon de la Muſ. ital. et de la Muſ. franc. Brux. 1705. 12. und nachher, als der 2te, 4te Th. der vorher angekündigten Hiſt. de la Muſique des Bonnet. Ob das Werk nicht, zuerſt, unter dem Titel, Dialogues, als worin es abgefaßt iſt, zu Paris erſchienen, weiß ich nicht. Es iſt übrigens gegen Raguenet gerichtet. Auch gehört hieher noch dieſes Verf. Diſſertat. ſur le bon goût de la Muſique franc. et ſur les Opéra, welche das 12te Kap. im 1ten Bde. von Bonnets Geſch. der Muſik ausmacht, und Deutſch ſich in Mattheſ. Muſica Crit. ſo wie in Marp. Krit. Briefen, Bd. 1. S. 406 findet.) — M. D. S. (Hiſt. et Comparaiſon de la Muſique en France, en IV chants, Amſt. 1706.) — M. D. (La Muſique, Poeme en IV ch. Lyon 1714. 4. Enthält auch, Vergleichungen zwiſchen der Muſik beyder Völker.) — Chriſtn. Gottfr. Krauſe (Lettre ſur la difference entre la Muſ. ital. et franc. Berl. 1748. 8. deutſch im 1ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — Auch gehört hieher noch der Aufſ. von d'Alembert, De la liberté de la Muſique, im 4ten Bd. ſ. Melanges, deutſch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachrichten. — — Ueber die Muſik in England: In dem Preſent State of the Arts in England, von Rouquet, wird, N. 27. von dem muſikaliſchen Geſchmack der Engl. gehandelt. — J. Potter (On the preſent ſtate of Muſic. 1762. 8. Geht, ſo viel ich weiß, nur auf den Zuſtand deſſelben in England.) — Ungen. (On the origin of the muſic. Waits at Chriſtmaſs 1766.) — W. Hanbury (Anecd. of the five Muſic-meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — W. Hayes (Anecdotes of the five Muſic-Meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — Joel Collier (Muſic. Travels thro' Engl. 1774. 8.) — Von der jetzigen Beſchaffenheit der Muſik in London, in N. Forkels muſik. Bibl. B. 2. S. 320. — Auch gehört hieher noch: Account of the muſic. performance in Weſtminſter-Abbey and the Pantheon . . . in commemoration of Handel von Ch. Burney, Lond. 1785. 4. deutſch, Berl. 1785. 4. — — Von der Schottiſchen Muſik finden ſich Nachr. in Arnots Hiſtory of Edinb. 1779. 4. (von Al. Fraſer Tytler) bey Napiers Scottiſh Songs, und in den Transact. of the Antiquar. Society of Scotland. — — Ueber die Muſik in Deutſchland: In Fr. Nicolai Beſchreibung einer Reiſe durch Deutſchland, Berl. 1783 u. f. 8. 8 Bde. kommen Nachr. über die Beſchaffenheit der Muſik, in Regensburg, Augsburg, Wien u. a. O. m. vor. — J. W. Wolf (Auch eine Reiſe, aber nur eine kleine muſikaliſche im J. 1782 . . . Weimar 1784. 8. Giebt Nachr. von der Muſik in Naumburg, Halle, Deſſau, Leipzig, Potsdam, Berlin, Magdeburg,

burg, Stendal, Ludwigslust, Lübeck, Hamburg, Celle, Braunſchweig, u. a. O. m. — Beytr. zur Geſch. der Muſik, beſonders in Deutſchland . . , von F. T. G. A. von Böcklin, Freyb. 1790. 8. (Sehr unbedeutend und unrichtig.) — — Ueber die Muſik in einzeln Städten Deutſchlands, als zu Berlin: Briefe zur Erinnerung an merkw. Zeiten und merkw. Perſonen, aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 - 1778. Berl. 1778. 8. Beytr. zur Geſch. der Muſik in dieſen Zeiten. — Ausführl. Nachr. über den gegenw. Zuſtand derſelben finden ſich in F. Nicolai Beſchr. der Königl. Reſidenzſtädte Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. Sehr verm. ebend. 1784. 8. 3 Th. — Joh. Fdr. Reichard (Schreiben über die Berliniſche Muſik . . . Hamb. 1775. 8.) — Ungen. (Bem. eines Reiſenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Muſiken . . . Halle 1788. 8. — Joh. C. Fdr. Rellſtab (Ueber die Bemerkungen eines Reiſenden . . . Berl. 1789. 8. — Auch gehört noch hieher die Nachr. von der Aufführung des Händelſchen Meſſias in der Domkirche zu Berlin, von Ad. Hiller, Berl. 1786. 4. — — Zu München: Im erſten Bde. des Jahrb. der Menſchengeſch. in Bayern, von Lor. Weſtenrieder, München 1782. 8. finden ſich Nachr. über den Zuſtand der Muſik daſelbſt. — — Zu Halle: C. W. Brumley (Briefe über Muſikweſen, beſonders Cora, in Halle, Quedl. 1781. 8.) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden deutſchen, muſikal. Almanache und Zeitſchriften. — — In Rußland: Nachrichten darüber finden ſich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770. ſo wie in dem 20ten Briefe über Rußland, Gött. 1779. 8. und in dem Kurzen Abriß der ruſſiſchen Kirche, Erf. 1782. 8. Kap. 3. — — In Schweden: A. A. Hülpher (Hiſtoriſk Afhandling om Muſik och Inſtrumenter ſärdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, ſenaſte Kort Beſkrifning öfwer Orgwerken i Sverige. Weſterås 1773. 8. Den Inhalt ſ. bey Forkel, a. a. O. S. 132.) — — S. übrigens die Art. Kirchenmuſik, und Oper. — —

Lebensbeſchreibungen von Tonkünſtlern und Muſikgelehrten: Auſſer dem, was ſich in allgemeinen biographiſchen Werken, als in J. J. Boiſſard Icon. erudit. viror. welche mit den Forts. zu mehr als 10 Bänden angewachſen ſind. — In des Girol. Ghilini Teatro d'huomini letter. Mil. 1640. 8. Ven. 1647. 4. 2 Bde. — In des Theoph. Spitzelius Vet. Acad. Jeſu Chr. Aug. Vindel. 1671. 4. und in Ebend. Theatr. honoris referat. ebend. 1673. 4. — In Iſ. Bullart Acad. des Sciences et des Arts . . Par. 1682. f. 2 Bde. — In Ph. Frehers Theatr. viror. erud. claror. Nor. 1688. f. 2 Bde. — In des Ch. Perrault Hommes illuſtr. qui ont paru en France, Par. 1697. f. 2 Bde. — In des Melch. Adam Vit. Philoſ. germ. Frcfr. 1605. f. — In Jac. Brückers Ehrentempel der deutſchen Gelehrſ. . . . Augsb. 1747. 4. und in Ebend. Bildersaal jetztlebender Schriftſteller . . . Augsb. 1741 u. f. f. — In den Serie di Ritratti d'Uomini illuſtri Toſcani . . . Fir. 1766. f. 4 Th. — In J. Grangers Biogr. Hiſtory of England . . . Lond. 1769 u. f. 4. mit Inbegriff eines Suppl. 5 Th. — In Ad. Voigt a St. Germano Eſſig. viror. erud. et artif. Bohem. et Moraviae . . . Prag. 1773 u. f. 8. 4 Th. u. d. m. findet, handeln davon beſonders: Chrſtn. Frdr. Miliſch (De celebrioribus Muſicor. ſolidiori doctrina illuſtrium exemplis, Annab. 1710. 4.) — And. Adami von Bolſena (Oſſerv. per ben regolare il loro dei Cantori della Capella pontificia . . . R. 1711. 4.) — Ol. Moller (Orat. de eruditis Muſicis, Flensb. 1715. 4. wobey ſich auch noch ein ähnlicher Aufſ. von Joh. Fdr. Seelen findet.) — Chrſtph. Aug. Heumann (Progr. de Minerva Muſica, ſ. de eruditis Cantor. Gött. 1726. 4.) — Heinr. Jac. Sievers (Cantor. erud. Decades duo Roſt. 1729. Deutſch, Hamb.

Hamb. 1730. 4.) — Joh. Mattheſon (Grundl. einer Ehrenpforte, worau der tüchtigſten Capellmeiſter, Componiſten, Muſikgelehrten, Tonkünſtler u. ſ. w. Leben, Werke, Verdienſte erſcheinen ſollen, Hamb. 1740. 4. Enthält 148 Lebensbeſchr.) — Joh. Chriſtph. Leonhard (Progr. quo Scholae Götting. . . . Cantor. figur. ab ſuo ortu, ordine recenſentur . . . Gött. 1743. 4. — Henſele', ein franz. Officier (Obſervat. ſur la Muſique, les Muſiciens et les Inſtrumens, Par. 1757. 8. Iſt eine krit. Lobrede auf die, ſeit 40 Jahren in Paris aufgetretenen Virtuoſen.) — Joh. Ad. Hiller (Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit, Leipz. 1784. 8. Enth. 19 Lebensbeſchr.) — Joh. Sig. Gruber (Biographien einiger Tonkünſtler, Frſt. 1786. 8.) — Ungen. (Tablettes de renommée des Muſiciens, Auteurs, Compoſiteurs, Virtuoſes, Amateurs et Maitres de Muſique, voc. et inſtrum. les plus connus en chaque genre, Par. 1785. 8. — G. Tiraboſchi (Bey ſ. Notizie de' Pitt. Scult. etc. di Modena 1786. 4. findet ſich auch ein appendice de' Profeſſori di Muſica.) — — Auch finden ſich dergleichen noch in mehrern, in der Folge vorkommenden Hiſtor. krit. Werken von der Muſik, als in der Mitzlerſchen Bibl. In Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen und Krit. Briefen. In J. N. Forkels Muſ. krit. Bibl. Im muſikal. Almanach für Deutſchland. In Hillers Wöchentl. Nachrichten, in verſchiedenen Muſikal. Wörterbüchern, u. d. m. — Und allgemeine Nachrichten liefern noch des Ant. Franc. Doni Dial. della Muſica, Ven. 1544. 4. — Des T. Garzoni Piazza univ. de tutte le Profeſſione del mondo, Ven. 1589 und 1651. f. Deutſch, Frſt. 1719. f. — H. Bünting Orat. de Muſica, cont. duplicem Catal. Muſicor. eccleſiaſt. et profanor. Magd. 1596. 4. — Des Rom. Michieli Muſica vaga et artificioſa, Ven. 1615. f. — Die Notizie iſtor. de Contrapuntiſti e Compoſitore di Muſica tanto antichi che moderni. (S. die Lettera crit. des Beccatelli üt. Inſtrumentalmuſik.) — Des Franc. Swertius Athen. Belgic. . . Antv. 1628. f. — Der ate Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. . . . S. 2 u. f. — J. G. Meuſels Deutſches Künſtlerlexicon . . . Lemgo 1778. 1789. 8. 2 Th. — Legende einiger Muſikheiligen . . . Cöln 1786. 8. — u. a. m. — — Nachrichten von muſikaliſchen Geſellſchaften: In des Ant. Franc. Doni Libreria, Ven. 1550. 1551. 12. 1557. 8. findet ſich ein Verz. aller damahls exiſtirenden muſikal. Akademien. — Von der, von Mitzler geſtifteten Societät der muſikal. Wiſſenſchaften giebt deſſen Bibl. Bd. 3. S. 346. Bd. 4. S. 103. Nachricht. — Von der Muſik übenden Geſellſchaft zu Berlin, ſ. Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 385. — Von einer ehemaligen Muſikal. Gilde in Friesland, ebend. Bd. 2. S. 1. — An account of the Inſtitut. and progreſs of the Academy of ancient Muſik, Lond. 1770. 8. — In des Abt Groux Hiſt. eccl. de la Cour de France, Par. 1776. findet ſich eine Geſchichte von der ehmahl. Königl. Franz. Kapelle. — — Von muſikaliſchen Würden: J. C. C. Gelrichs Hiſtor. Nachr. von den akademiſchen Würden in der Muſik, und öffentl. muſikal. Akademien und Geſellſchaften, Berl. 1752. 8. und ein Beytr. dazu im 4ten Bd. S. 407 von Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen. — — Von den Rechten der Muſiker: Joh. Fdr. Scheid (Diſſert. de Jure in Muſic. ſingulari . . . Rappoltſteinenſi Comitatui annexo, Arg. 1719. 4. — Joh. D. Stipper (Progr. de Muſ. inſtrum. tempore luctus publici prohibita . . . Lipſ. 1727. 4.) — Abhandl. von den Trompetern, ihren Rechten und Vorzügen, u. ſ. w. in den Abhandl. der prüfenden Geſellſchaft zu Halle, und eine ähnliche Abhandl. in den fortgeſ. Bemühungen der prüfenden Geſellſchaft, Th. 4. N. 3. Halle 1741. 8. — Auch gehört im Ganzen hie-

her des S. Mattei Abhandl. Se i Maestri di Capella ſon compreſi fragli Artigiani . . . Nap. 1785. 4. (S. Muſik. Alm. für Deutſchland v. J. 1789) und die Beantwortung von einem Ungenannten, C. M. C. Se gli Maestri di Capella etc. Anti Probole . . . Nap. 1785. 8. — —

Hiſtoriſch kritiſche Zeitſchriften: Joh. Maſchefon Critica Muſica, d. i. Grundrichtige Unterſuch- und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meynungen, Argumente und Einwürfe, ſo in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten, muſikal. Schriften zu finden . . . Hamb. 1722. 4. 2 Bde. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — Lor. Mitzler (Neu eröfnete Muſikal. Bibliothek . . . Leipz. 1739-1754. 8. drey Bde. und der 1te Th. des vierten.) Muſikal. Staarſtecher, in welchem rechtſchaffener Muſikverſtändigen Fehler beſcheiden angemerkt, eingebildeter und ſelbſt gewachſener ſo genannten Componiſten Thorheiten aber lächerlich gemacht . . . Leipz. 1740. 8. 7 St. — Henke (So wird der Verf. des Muſikal. Patriot, Bresl. 1741-1742. 4. genannt.) — Joh. Ad. Scheibe (Der Critiſche Muſikus, Hamb. 1737 u. f. 8. Verm. Leipz. 1745. 8. Joh. Abr. Birnbaum ſchrieb Unparteiiſche Anmerkungen über eine Stelle darin 1738. 8. die auch in Mitzl. Bibl. Bd. 1. Th. 4. S. 62 und in Scheibens Schrift, mit Erläuter. zu finden ſind; auch ließ Scheibe eine beſondere Beantwortung, Hamb. 1738. 8. und Birnbaum wieder eine Vertheidigung derſelben 1739 drucken, welche ebenfalls im Crit. Muſikus ſich finden. Auch gehört noch ein Aufſ. von Schröter in der Mitzl. Bibl. Bd. 3. Th. 2. S. 201. und der vollk. Capellmeiſter, Hamb. 1738. 8. hieher.) — Fdr. Willh. Marpurg (Der kritiſche Muſikus an der Spree, Berl. 1750. 4. 50 St. Hiſtoriſch krit. Beytr. zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1754-1760. 8. 5 Bde. Kritiſche Briefe über die Tonkunſt . . . Berl. 1760-1763. 4. 2 Bde.) — M. C. Laugier (Sentimens d'un Harmoniphile, P. 1756. 8.) — Joh. Ad. Hiller (Wöchentl. Nachr. und Anmerk. die Muſik betreffend, Leipz. 1766-1770. 4. mit Innbegriff des Anhanges 5 Bde. — Framery (Journal de Muſ. hiſtor. theoret. et pratique, P. 1770. 8. Wie viel Stücke davon fertig geworden, weiß ich nicht.) — Journ. de Muſ. par une ſociété d'Amateurs, P. 1773. 8. — The new Muſical and univerſal Magazine 1775 u. f. — Luneau de Boisjermain (Almanac muſical 1775 u. f. — Joh. Nic. Forkel (Muſikal. kritiſche Bibliothek, Gotha 1778-1779. 8. 3 Bde.) — G. Joſ. Vogler (Betracht. der Mannheimer Tonſchule, eine Monatsſchr. Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Wahrheiten, die Muſik betreffend . . . Frft. 1779. 8.) — Joh. Fdr. Reichardt (Muſikal. Kunſtmagazin, Berl. 1782-1791. 4. 8 Stücke und ein Ausz. daraus mit dem Titel, Geiſt des muſikal. Kunſtmagazines, Berl. 1791. 8.) — Ungen. (Muſikal. Almanach für das Deutſchland, Leipz. 1782-1789. 8. Vier Jahrgänge bis jetzt. Das Werk wird J. N. Forkel zugeſchr.) — Ungen. (Muſikal. Almanach . . . Atrophil, Cosmop. Freyb. 1782-1784. 8. 3 Th. Der Verf. ſoll C. L. Junker ſeyn. Ein Zuſ. dazu erſchien mit der Aufſchrift: Sichtbare und unſichtbare Sonnen- und Mondfinſterniſſe . . . Aleth. (Berl.) 1782. 8.) — C. Fdr. Cramer (Magazin der Muſik, Hamb. 1783-1786. 8. zwey Jahrg. Fortgeſetzt unter dem Titel: Muſik, Kopenh. 1789. 8. vier St.) — Hans Ad. Freyh. v. Eſchſtruth (Muſikal. Bibliothek, Nürnb. 1784-1785. 8. 2 St.) — Heinr. Ph. C. Koſſler (Muſikal. Realzeitung, Speier 1788-1790. 8. Fortgeſ. ſeit 1790 unter dem Titel: Muſikal. Correſpondenz der deutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft.) — J. F. Marzius (Taſchenbuch für Freunde und Freundinnen der Muſik, Erf. (1789) 8.) — Ungen. (Calendrier muſical univerſel, Par. 1789. 12.) — Ungen. (Journ. für die Tonkunſt und ihre Freunde, Frft. 1790.

1790. 4.) — Ungen. Muſikal. Wochenblatt, Berl. (1792.) 4. — — Auch finden ſich noch hieher gehörige Aufſ. in den Allgemeinen Zeitſchriften, als im teutſchen Merkur — im deutſchen Muſeum — in J. G. Meuſels Miscell. artiſtiſchen Innhaltes und Ebend. Muſeum für Künſtler u. a. m. — —

Einzele kritiſche Schriften: Pietro Aaron (Lucidario in Muſica di alcune opinioni antiche e moderne, Vin. 1545. 4.) — Cl. Sebaſtiani (Bellum muſicale, inter plani et menſuralis Cantus reges, de Principatu in Muſicae próvinc. obtinendo conten. Argent. 1553. 4. 1568. 4. Beſteht aus 96 Kap, deren Innh. ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Erasm. Sartorius (Belligeraſmus, i. e. Hiſtor. belli exorti in regno Muſico . . . Hamb. 1628. 8. Unter dem Titel: Muſomachia, und von Laurenberg herausgeg. 1639. 1642. 8.) — Chriſtph. Caldenbach (Diſſertat. muſica, Tub. 1664. Enthält eine Unterſuchung einer Motette des Orlandi.) — Ant. Liberati (Lettera . . . in riſpoſta ad una del S. Ovidio Perſapegi . . R. 1685. Lettera ſopra un ſeguito di Quinte 1685. Zur Vertheidigung einer der Sonaten des Corelli.) — Wolfg. Caſp. Printz (Phrynis Mitilinaeus, od. Satir. Componiſt, welcher, vermittelſt einer ſatyr. Geſchichte, die Fehler der ungelehrten, ſelbſtgewachſenen, ungeſchickten und unverſtändigen Compon. höflich darſtellt, und zugleich lehrt, wie ein muſikal. Stück rein . . . zu componiren und zu ſetzen ſey . . . 1ter Th. Quedl. 1676. 4. Zweyter Th. Sagan 1677. 4. Alle 3 Th. Dresd. 1699. 4.) — G. Engelmann (Muſikal. Diſcurſe . . . S. Gerbers hiſtor. biogr. Lexicon, Art. Engelmann.) — Joh. Kühnau (Der muſikal. Quackſalber . . . Dresd. 1700. 12. Eine Verſpottung unwiſſender Muſiker.) — Andr. Werkmeiſter (Cribrum muſic. oder Muſikal. Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componiſten vorgeſtellt, und das Böſe von dem Guten gleichſam ausgeſiebt und abgeſondert worden . . Quedl. 1700. 4.) — Joh. Bähr oder Beer (Bellum Muſic. oder Muſikal. Krieg, Weim. 1701. 4. Der muſik. Krieg, oder Beſchr. des Haupttreffens zwiſchen beyden Heroinen der Compoſition und Harmonie . . . Weiſſenf. 8. und bey dem folgenden Werke. Muſikal. Diſcurſe durch die Princ. der Philoſ. deducirt . . . Nürnb. 1719. 8. Enthält, in 60 Kap. die Beantwortung ſo vieler Fragen.) — Carbaſus (Lettre à . . l'auteur du Temple du Gout ſur la Mode des Inſtrumens de Muſique, P. 1739. So wird dieſe Schrift bey Hr. Forkel aus der Hiſt. du Theatre de l'Acad. Roy. de Muſ. a. a. O. S. 473 angezeigt, aber der Nahme des Verf. ſcheint ein blos angenommener Nahme zu ſeyn; wenigſtens kommt er ſonſt nirgends vor; und vielleicht iſt die Schrift alſo die Lettre à un Ami ſur le Temple du goût, 1733. 8. von dem Abt Goujet.) — J. M. v. Loen (Im 2ten und 4ten Th. ſeiner Kleinen Schriften 1751 u. f. 8. kommen ein paar hieher gehörige Aufſ. als: ob die Deutſchen gut thun, den Franz. (in Anſehung der Muſik) nachzuahmen, über die Tonkunſt überh. u. d. m. vor.) — Joh. Mattheſon (Philol. Treffſpiel . . . . Hamb. 1752. 8. Gegen Anmerk. im 25ten St. S. 28 der Beytr. zur Hiſtorie der d. Sprache. Plus ultra, ein Stückwerk, 1der Vorrath, ebend. 1754. Zweyter und dritter Vorrath, ebend. 1755. 8.) — In den Briefen über den jetzigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſch. in Deutſchland, Berl. 1755. 8. handelt der dritte von der Muſik, in Beziehung auf den Gottſchedſchen Auszug aus dem Batteux.) — J. W. Hertel (Samml. muſik. Schriften, größtentheils aus den Werken der Ital. und Franz. überſ. Leipz. 1757-1758. 8. Zwey St. deren Innhalt am gehörigen Orte angezeigt iſt.) — Vinc. Martinelli (Von ſ. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. gehören verſchiedene hieher.) — Joh. Fdr. Reichardt (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden, die Muſik betreffend, Frkf. und Leipz. 1774-1776. 8. 2 Th.)

2 Th.) — C. Lud. Junker (Zwanzig Componiſten, eine Skizze, Bern 1776. 8.) — Bernoulli Im 4ten Bde. ſ. Reiſebeſchr. Berl. 1779. 8. findet ſich eine Kritik über die Hofcapelle zu Schwedt. — Joh. Nik. Forkel (Genauere Beſtimmung einiger muſikal. Begriffe, Gött. 1780. 4.) — Ungen. (Schr. . . . über die von H. Hiller . . . in Magdeburg gegebenen öffentl. Concerte, Magd. 1782. 8.) — Collyer (Muſical Sketches von ihm finden ſich, deutſch, im 1ten Bde. des Engl. Lyceums von Archenholz.) — In dem 8ten Bde. S. 295 der Allg. deutſchen Bibl. findet ſich ein Schreiben, über eine, von Burney angeſtellte, nachtheilige Vergleichung zwiſchen Händel und Joh. Seb. Bach. — Ungen. (Portefeuille für Muſikliebhaber, Karacteriſt. von zwanzig Komponiſten und Abhandl. über die Tonkunſt, Bern 1792. 8.) — — Muſikaliſche Streitſchriften; Ein Theil derſelben iſt bereits bey den Werken, durch welche ſie veranlaßt worden, angeführt; hieher gehören: Marc. Scacchi (Cribrum Muſic. ad triticum Syfertic. ſ. Examinat. ſuccincta Pſalmor. quos non ita pridem Syfertus . . in lucem edidit in Ven. 1643. f.) — P. Syfert (Anticribratio muſica ad avenam Scacchian. etc. Dant. 1645. f.) — K. Johann der 4te von Portugall (Reſpueſta a las dudas, que ſe pufieron à la Miſſa, Panis quem ego dabo, de Peneſtrina, Lisb. 1654. 4. Ital. Rom 1655. 4.) — Bened. Marcello (Lettera famigliare . . . ſopra un libro di Duetti, Terz. e Madrigali, (des Ant. Lotti) Ven. 1705. 8.) — Fr. Vals (Reſpueſta a la Cenſura de D. Joach. Martinez . . . Barc. 1716.) — Letters from the Academy of anc. Muſic to Sign. Lotti with his Anſwers, Lond. 1732. 8. — Joh. Mattheſon (Unparteiiſche Ged. über ein paar Artikel des 23ten St. der Beytr. zur krit. Hiſt. der deutſchen Sprache, u. ſ. w. in dem 7ten Bde. dieſer Beytr. S. 8.) — Joh. Ehr. Agricola (Sendſchr. eines reiſenden Liebh. der Muſik an der Spree; Berl. 1749. und ein Schreiben zur Vertheidigung des vorigen, ebend. 1749. 8.) — G. Fdr. Lingke (Vertheidigungsſchr. an H. Mattheſon, Leipz. 1732. 8.) — J. B. Rameau (Erreurs ſur la Muſique dans l'Encycl. Par. 1755. 8.) — J. J. Rouſſeau (Examen de deux Principes, avancés p. Mr. R. dans la Brochure intitulée: Erreurs etc. im 16ten Bde. der Rouſſeauſchen Werke, Ausgabe von Zweybrück.) — Ungen. Schreiben an J. E. Hofmann zu Breslau 1759. 8. (Ueber die Gerbe- und Marpurgiſchen Streitigkeiten. Zu ebendenſelben gehören noch: die Gedanken eines Thüringſchen Tonkünſtlers . . . (Berl.) 1763. 8. Das Schreiben an E. Sylveſter. (1763) 4. und eine Helle Brille . . . ſ. l. 1765. 4. S. übrigens hierüber Marp. Krit. Briefe.) — J. F. Wenkel (Schr. an die Tonkünſtler; iſt gegen Quanz gerichtet.) — Ungen. Riſpoſta al celebre S. G. G. Rouſſeau, Ven. 1769. 8. Gegen R. Einwürfe über Tartinis Syſtem.) — C. M. Engelbert (Verdediging van de eer der Hollandſchen Natie, en welken aanzien van de Muſyk u. ſ. w. 1777. und Anmerkingen darüber 1779. 8. — — Satiren und ihre Widerlegungen, Vertheidigungen derſelben überhaupt, u. d. m. El. Herlicius (Muſico-Maſtix, Gad. 1606. 8.) — Girol. Baradi (Bey ſ. Encyclop. ſacr. et prof. findet ſich eine Strigilis diſpaca . . . gegen Ath. Kircher.) — Despreaux (La Poeſie et la Muſique, Sat. 1695. 4. Wer dieſer Despreaux iſt, weiß ich nicht; der bekannte Dichter iſt es aber nicht.) — Gottfr. Vockerodt (Conſultat. IX de . . . abuſu muſicor. exercitior. ſub exemplo princ. romanor. Pr. vom J. 1696. Hierwider ſchrieb J. Bähr den Urſus murmurat. . . Weimar 1697. 4. und 8. worauf Vockerodt mit dem Mißbrauch der freyen Künſte . . . Erfl. 1697. 4. antwortete, und Bähr den Vulpes vulpinatur . . . Weiſſenfels 1697. 4. drucken ließ. Auch gab J. C. Lorber

bey

bey dieſer Gelegenheit eine Vertheidigung der edlen Muſik . . Weim. 1697. 8. und J. C. Wenzel zu Altenburg ein lat. Program gegen Vockerodt heraus, gegen welche zuſammen des letztern Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit . . . gerichtet iſt.) — Arth. Bedfort (Great abuſe of Muſic, Lond. 1711. 8.) — J. Arbuthnot (In ſ. Miſcellanies, Lond. 1751. 12 Bde. finden ſich verſchiedene, zu Gunſten Händels, geſchriebene Aufſätze gegen die Gegner deſſelben.) — Marc. Heinr. Fuhrmann (Seine, wider das Theater herausgegebenen, auch hieher gehörigen Schriften ſind, bey dem Art. Drama, S. 738. angezeigt. Hier iſt nur zu bemerken, daß die erſte durch: Ein paar derbe muſikal. Ohrfeigen . . . H. Mattheſon . . . ertheilt 1728. 4. veranlaßt wurde.) — M. J. G. (Ungeänderte Copie von einem Schreiben an . . . H. Mattheſon . . . 1735. 8.) — Joh. Mattheſon (Mithridat wider den Gift einer welſchen Satyre des Salvator Roſa la Muſica . . . Hamb. 1749. 8. wobey ſich das Gedicht ſelbſt befindet.) — J. H. Biedermann (Progr. de vita muſica ex Plaut. Moſtell. Freib. 1749. 4. veranlaßte eine Menge Schriften, als Chriſtl. Beurtheilung des Biedermannſchen Progr. von Schröter; Aufr. Ged. über Biederm. Progr. . . . St. Gallen 1749. 4. (Soll von Biedermann ſelbſt ſeyn.) Rechtmäßige Vertheid. wider die groben Läſterungen H. Biedermanns, Deutſchl. 1750. 8. Abgenöthigte Ehrenrettung . . . Leipz. 1750. 4. Nachtgedanken . . Freyb. 1750. 4. Die letztern von Biedermann. S. Adl. Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit, S. 77 u. f. der 2ten Aufl. und N. Forkels Litterat. S. 483.) — Joh. Mattheſon (Bewährte Panacea . . . wider die leidige Kacherie irriger Lehrer, ſchwermüthiger Verächter und gottloſer Schänder der Tonkunſt, Erſte Doſis, Hamb. 1750. 8. Ebenfalls durch Biedermanns Programm veranlaßt, welches darin genau geprüft wird.) — Ungen. (The voice of diſcord, or the battle of fedles 1753. 8. und A Scheme for having an Italian Opera in London of a new taſte, ebend. 1753. 8. — Joh. Lor. Albrecht (Verſ. einer Abhandl. von den Urſachen des Haſſes, welchen einige Menſchen gegen die Muſik blicken laſſen, Frankenh. 1765. 4.) — H. Krauſe (Soll, Das Etwas von und über Muſik, fürs J. 1777. Erſt. 1778. 8. geſchrieben haben.) — Ungen. (Abcdario Muſico, L. 1780. 8. Sat. auf die Engl. Tonkünſtler.) — Ungen. (Kunſtgerichtliche Taxe des Orgel und Fugenſpiel des H. A. Vogler, vom Balkentreter der Garniſonkirche, Berl. 1788. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 728 u. f. angeführten Schriften, wider das Theater, von welchen mehrere zugleich gegen die Muſik gerichtet ſind. — —

Muſikaliſche Schriften allgemeinen Innhaltes: Conradus a Muro (ſoll ums J. 1273. eine Schrift de Muſica geſchrieben haben.) — Alanus († 1294. In ſ. Anti-Claudianus . . . Antv. 1611. 8. wird im 3ten und 7ten Buch v. d. Muſ. gehandelt.) — Heinr. Batew (1350. In ſ. Speculo divin. finden ſich auch Quaeſt. muſ.) — Bartholomäus Anglicus (1360. In ſ. W. De genuinis rerum . . . proprietatibus, Frcfr. 1601. 8. ſoll mancherley von der Muſik vorkommen.) — Jam. Stuart (1400. De Muſica Tract.) — Heinr. Kalkar († 1448. Contragium de Muſica.) — Jod. Beyſſelius (1454. De optimo genere Muſicor.) — Agoſt. Dathi (1460. De muſica diſciplina.) — Felix de la Motte le Payer (1484. Dial. de la Muſique.) — Petr. Cleomedes (Muſica, Ven. 1498.) — Franc. Degli Albertini (1500. De Muſica Tract.) — Will. Corniſh (A Parable between Information and Muſike, ein Gedicht, ſ. Hawkins Hiſt. Bd. 2. S. 508.) — Ant. Fregoſo (Dial. di fortuna e Muſica, Ven. 1521. 8.) — Heinr. Corn. Agrippa von Nettesheim (In ſ. Schrift De incertitudine et vanitate ſcientiar. Colon. 1568. 12. handelt das 17te Kap. von der

der Muſik; Deutſch im 1ten Th. S. 27. der Mitzlerſchen Bibl.) — Guil. Cofeley (Muſique, Par. 1549.) — Matth. Reimann (Noctes Muſicae, Lipſ. 1598. fol.) — G. Galowin († 1537. Opuſc. de Muſica.) — Sim. Boileau (1544. Muſica.) — Gabr. Jordani (De Muſica, Orat. Roſt. 1595.) — Cl. du Verdier (Le Luth, ein Ged. in der Bibl. des du Verdier.) — Mart. Scheffer (Sylvulae muſ. Lib. II. Hild. 1605. 8.) — Volk. Leisring (Corona Muſices . . . . Jen. 1611. 4. eine poetiſche Rede.) — J. G. Groſſe (In ſ. Compendio quae. facult. Baſ. 1620. 8. findet ſich S. 136 auch ein Compend. Muſic.) — Grac. Uberti (Contraſto muſico diviſo in ſette parti, R. 1630. 8.) — Joh. Heidfeld (S. Sphinx theol. philoſ. Herb. 1631. 8. handelt S. 1055 auch von der Muſik.) — Dec. Memmolus († 1631. Dial. della Muſica.) — Jac. Reuff (Opellae Muſ. Nor. 1643. 8.) — Ann. Gantez (Entret. familiers des Muſiciens, Aux. 1643. 8.) — Franc. de la Mothe le Vayer (Diſc. ſcept. de la Muſ. in ſ. Oeuvr. Par. 1656. f.) — Hect. Sec. Albergante (Probl. academ. ſopra la Muſica, Com. 1656.) — Joh. Theil (De Muſica, Progr. Büdiſſ. 1661. 4.) — Val. Fromme (In ſ. Iſag. philoſ. 1665. 12. wird, im 3ten Buch v. d. Muſik geh. — Vinc. Chiavelloni (Diſc. della Muſica, Rom. 1668. 4. Vier und zwanzig an der Zahl, welche von der Moralität der Muſiker handeln.) Sam. Schelguigius (De Muſica, Diſput. 1671. 4.) — Jm. Lehmann (Progr. ad Actum valedictor. de Muſica 1675.) — Moſſl. Gallois (Lettré à Mdll. Regnault de Sallier touchant la Muſique, P. 1680. 12.) — Joh. Petzel (Obſervat. muſicae, Lipſ. 1678. 1683. 4. Infelix Muſicus 1678. 4. Auch wird ihm noch eine Muſica politico-practica 1678. 4. zugeſchrieben.) — Chriſtph. Schmidt (Progr. de Muſica 1687.) — Matth. Avenarius (1692. Muſica.) — Onor. Dom. Caramella († 1661. Muſ. practico - polit. nella quale s'inſegna a' Principi criſtiani il modo di cantare un ſol motetto in Concerto.) — Im Spectator des Addiſon wird, N. 361. ein Eſſai upon Muſic von einem H. Collier angeführt, welchen ich nicht näher kenne. — Jac. Milet (Dell' arte muſica, Nap. 8.) — Hier. Moranus (De Muſica.) — Bern. Garzia (De Muſica.) — Hugolinus (De Muſica.) — Paolo Taſſarre (Fragm. muſicus repartidos en IV tratad. aum. por D. Joſ. de Torres, Mad. 1700. 4.) — Joh. Conr. Arnold (Muſica ἀλεξικακος . . . . Darmſt. (1713.) 4. Ankündigung einer Redeübung.) — Lor. Chriſtph. Mitzler (Luſus ingenii de preſenti belli . . . Caroli VI. Vic. 1735.) — Abr. Käſtner (De icto-muſico Progr. Lipſ. 1740.) Moſſl. Villers (Dial. ſur la Muſique, Par. 1775. 12.) — —

Muſikaliſche Wörterbücher: Joh. Tinctor (Terminor. Muſicae Diffinitorium ſ. l. et a. (1474) und in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 204 u. f.) — Th. Balth. Janowka (Clavis ad Theſaurum magnae artis Muſicae, ſ. Elucidarium omnium fere rer. et verbor. in Muſica ſig. tam voc. quam inſtrum. obvenient. . . . . Prag. 1701. 8.) — Seb. de Broſſard (Diction. de Muſique cont. une explication des termes Grecs, lat. ital. et franc. les plus uſités de la Muſique . . . . Par. 1703. f. 1706. 8. Amſt. 8.) — Joh. Gottfr. Walther (Alte und neue muſikal. Bibl. oder Muſikaliſches Lexicon, darinnen die Muſici, ſo ſich bey verſchiedenen Nationen durch Theorie und Praxis hervor gethan, nebſt ihren Schriften und andern Lebensumſtänden, imgl. die, in gr. lat. ital. und franz. Sprache gebräuchliche, muſikal. Kunſtwörter . . . erklärt und beſchrieben werden, Frf. 1728. 4. aber nur der Buchſtabe A. Vollſtändig, mit etwas verändertem Titel, Leipz. 1732. 8.) — Kurzgefaß-

Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es scheinet überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemählde, davon wir anderswo gesprochen haben *). Es hat etwas Anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen; aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden sich mit seinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie, in sofern sie historisch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstoks für sich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Branntwein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das ist wahr, und in diesem Stüke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schreken, oder Erstaunen setzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein andres Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylich nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen itzt durchgehends erkannten Wahrheiten so gerade entgegen stünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta sint proxima veris.

*) S. Allegorie in der Mahlerey.

Die, über den Gebrauch der Mythologie, beste Abhandlung in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, hat Hr. S. selbst angeführt. Sie findet sich in der 3ten Sammlung, S. 123. und man wird in ihr zugleich einige der Ideen, womit Klotz den Gebrauch derselben bestritt, so wie einige Beyträge zur Geschichte des Gebrauches derselben, antreffen. — Auch wird in den Kritischen Wäldern N. 5. S. 54. noch etwas über den Gebrauch der Mythologie in christlichen Gedichten gesagt. — Eine ältere, hieher gehörige Abhandlung ist: J. Dan. Millers Vermischte Gedanken über die Anrufung der Musen und andrer heydnischen Götter, Helmst. 1746. 8. — Uebrigens scheint freylich, wenigstens, ein Widerspruch mit sich selbst, dem Gebote des Hrn. S. daß man nicht dem Horaz nachsingen müsse; „Wie nahe war ich dem Reiche der Proserpina,“ zum Grunde zu liegen; dieses Gebot scheint ein verstek-

ter

der Tadel einer bekannten Stelle aus einer Ramlerschen Ode zu seyn:

„Ganz nahe war ich schon dem Styx,
ganz nahe
„Dem giftgeschwollnen Cerberus, u. s. w.

Allein durch diese Stelle giebt der Dichter wahrlich nicht dem Styx und Cerberus eine Existenz; es sind nichts als Bilder, nichts als Darstellungen, Versinnlichungen der Folgen einer Gefahr, in welche er sich hineindichtet, um seinen König besingen zu können; und ein lyrisches Gedicht ist von einem epischen und dramatischen zu sehr verschieden, als daß, was hier die Täuschung stören kann, sie auch dort stören müßte. H. S. würde also wohl gethan haben, wenn er genauer, als es hier geschehen ist, die Natur der verschiedenen Arten der Dichtkunst untersucht, und nach Maßgabe derselben, den Gebrauch der Mythologie darin bestimmt hätte. —

Zur Erklärung der Mythologie sind sehr viele Werke geschrieben worden; und ob diese gleich eigentlich nicht hieher gehören: so verbreiten sie denn doch zu viel Licht über den möglichen und den von ihr verschiedentlich gemachten Gebrauch, als daß ich nicht wenigstens auf die, bey dem Art. Allegorie, S. 82. und bey dem Ovidius (Art. Erzählung, S. 123 u. f.) angeführten Schriftsteller verweisen sollte. Auch gehören noch hieher: Letters concerning Mythology by Mr. Blackwell, Lond. 1748. 8. und — Dissert. on the Grecian Mythol. by S. Musgrave, Lond. 1782. 8. — —

Zur Verständlichkeit derselben sind eben so viel Schriften vorhanden; ich schränke mich auf die bekanntesten ein, als: Natalis Com. Mythologia, sumpt. Crispini 1641. 8. (Das denn auch, so viel ich weiß, in alle Sprachen übersetzt ist) — Fr. Pomey Pantheum Myth. s. fabul. Deor. Histor. Ultraj. 1697. 8. mit K. (6te Ausg.) Ex ed. F. Pitisci, Amst. 1730. 8. 1741. 8. Franz. von Manant, Par. 1715. 8. Deutsch von J. G. Hager, Chem. 1762. 8. — Hist. poet. pour l'intelligence des Poetes et des anc. Auteurs p. le P. Gautruche, Par. 1678. 12. verm. ebend. 1725. 1738. 8. — Der 3te Th. der Amusemens philol. des H. Chaufepie besteht aus einem Dictionaire de la Fable. — Ein anderes französisches Werk von H. Mouftier, ist unter dem Titel: Mythologie für Frauenzimmer in poetisch-prosaischen Briefen . . . von G. J. Schaller, Strasb. 1791. 8. ins Deutsche übersetzt worden. — Werke von deutschen Schriftstellern: Benj. Hederichs Gründl. Lexic. mythol. Leipz. 1724. 8. verb. von J. J. Schwabe, Leipz. 1770. 8. — C. T. Damm Einl. in die Götterlehre und Fabelgesch. Berl. 1769. 8. 1786. 8. mit K. (7te Aufl.) — Phil. Jos. Holl Kurzer Unterr. von der Mythologie . . . Nürnb. 1775. 1789. 8. — Begebenheiten der Götter und Helden nach den Erzähl. des Ovid . . . Goth. 1778. 8. — Ant. Ernst Klausing Vers. einer mythol. Dactyl. für Schulen, oder Einl. in die gr. und röm. Götterlehre, nebst 120 . . . Abdrücken, Leipz. 1781. 8. — Mythol. Lesebuch für die Jugend, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — F. Rud. v. Grosing Mythol. Hand- und Lehrbuch, Berl. 1787. 8. — Handbuch der Mythol. . . . von Maur. Gottfr. Hermann, Berl. 1787-1790. 8. 2 Bde. (Eines der gründlichsten Werke dieser Art, worin aber bis jetzt nur die Mythol. aus Homer, Hesiodus und den lyr. Dichtern erklärt sind.) — J. F. S. Degen Kurzer Begriff der Mythol. Nürnb. 1790. 8. mit K. — C. W. Ramlers Kurzgefaßte Mythol. Berl. 1790. 8. 2 Bde. — Götterlehre oder Mythol. Dichtungen der Alten . . . v. K. P. Moritz, Berl. 1791. 8. mit K. Auch hat eben dieser Verf. ein Mythol. Wörterbuch zum Gebrauch der Schulen, Berl. 1793. 8. herausg. — P. F. A. Nitsch Mythol. Lexicon, Leipz. 1796. 8. — — Auch gehören noch hieher: A. H. Baumgärtner Gesch. der Helden und Götter Griechenl. und Latiens, Erl. 1784. 4. 3 Hefte mit K. — Mythologie durch Vorstellung der schönsten Stücke des Alterthums, Erl. 1793. 4. 5 Hefte.

N.

Nachahmung.

(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorschrift nimmt, der ist ein Nachahmer. Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden so sehr fehlet, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das imitatorum servum pecus des Horaz; blinde, kindische Nachahmer andrer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach, weil sie erkennen oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zweke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschiehet, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwürkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zueignet, gewisse Sachen, die zu seinem Zweke nicht dienen; diese nimmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsache eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genennt werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schiklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärfern Beurtheilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzele darin, sondern nehmen alles als gut und schiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem sie jedes Einzele des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschieht es, daß sie auch das, was ihrem Zwek fremd oder gar zuwider ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer be-

son-

sondern Lage und nach ihren Umständen, anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zwek kennender Lust sich zu beschäfftigen entstehet, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Absicht gethan haben. So machen viel seichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spielen. Anakreon, ein im Ueberfluß sinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und witziger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Tejers besitzet, noch irgend etwas von seinem Wolleben genießt, äffet seine Lieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nimmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zwek der Nachahmung nicht schiket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschikliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirnschädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in seine Metopen setzet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde sonst gutes und schikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umständen näher oder anders bestimmten Zwek einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage, aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leistet in allen Stüken der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmet.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunstrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen ist, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdeken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde, sie zu äußern, sich selbst und andere darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig würkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschiehet es oft, daß der Künstler, der den Ausdruk seiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenschaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schilderte: aber darin das We-

sen der schönen Künste zu setzen, heißt ein einzeles Mittel mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Oft zwar entstehet das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Erstaunen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewundrung der Nachahmung entstehen? Die Sache selbst setzt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Teniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erste Mahler der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde, und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunstrichter, vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte: „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit seines Werks mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle;“ oder, er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zwek zu richten,“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen; die ersten Künstler würden, indem sie jenem Grundsatze folgten, mit der Natur spielen, wie Kinder spielen, indem sie ernsthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundsatz der Nachahmung der Natur, in sofern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist*), und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zwek zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

Zu dieser Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzeler Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der sittlichen Absichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler, durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar sie bald die eine, bald die andere dieser Empfindungen ins Spiel setzet, um auch den sittlichen Menschen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo sie ihn haben will. Aus genauer, aber mit scharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künstler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menschen zu würken; da entdeket er die wahre Beschaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren so mannichfaltigen Gestalten; da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenständen liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens

*) S. Künste.

fahrens die Regeln des seinigen zu entdecken hat.

Aber außer dieser allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künstler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, sie in ihren besondern Werken nachzuahmen. Denn gar oft hat er würklich vorhandene Gegenstände zu schildern, weil sie zu seinem Zweke nöthig sind. Hier aber muß er sich nicht als ein ängstlicher Copiste, noch als ein Nachäffer, sondern als ein freyer und selbstmitwürkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umstand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu seinem besondern Zwek nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Absichten; und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das sich oft in den Gesichtszügen und Gebehrden stark leidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meister, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieser grausamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelassen.

Es ist also kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermischung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieses hieße die Natur knechtisch und unüberlegt nachahmen. Der Künstler hat nie alle Absichten der Natur, sondern nur eine davon, und was außer dieser einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu diesen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, so wird man sich eine richtige Vorstellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künstler in seinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur gesagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunst angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptsachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung grosser Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in sofern man einerley Absichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunst studiren, so wie sie dieselbe in der Natur studirt haben. Aber was bey ihnen blos persönlich ist, was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da sie sich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht schreiben will, kann den Homer und Ossian zum Muster nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Absicht eines solchen Werks dienet; die Form und unzählig viel besonderes ist nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu setzen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der

knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtisch nachahmen, weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verlieret.

Dadurch wird sehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringet. Die schlechtesten aber sind nothwendig die, welche aus kindischer Nachäffung entstehen, da Menschen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Absicht sie einzusehen, und deren Geist und Kraft sie zu fühlen nicht im Stande sind. So wurden in den Schulen der spätern griechischen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unsern Zeiten sind alle Künste mit solchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechischen Helden und griechischen Religionsgebräuchen, die gerade so viel Realität haben, als die Festungen, die Kinder im Sand aufführen, um sie zum Spiel zu vertheidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horazischer, pindarischer, anakreontischer Oden und Dithyramben, die eben so entstanden sind, wie jene kindische Festungen. Solche Werke sind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geistes, der diese belebt.

Es ist nicht unangenehm, auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger interessante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat. Die Charaktere sind im Grunde dieselben, die wir bey dem Römer antreffen; aber sie sind durch das Besondere und Originale der französischen Sitten und Lebensart gleichsam anders schattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menschen von einerley Genie und Charakter nach Verschiedenheit der Zeiten und Oerter sich in verschiedenen Gestalten zeigen. So sind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unser Hagedorn nach französischen Originalen auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg seines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind: so ist es auch angenehm, die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

Bey den Alten war es nicht selten, daß auch gute Künstler die Werke der größten Meister nachahmeten. Man sieht noch itzt auf geschnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die sehr hochzuschätzen sind. Daß die neuern Dichter die alten sowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, ist also auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die Alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatische Stüke, gute Oden, gute Elegien

haben,

haben, die in der Form ſich ſehr weit von den alten Muſtern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Weſen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden *).

* *

Von der Nachahmung überhaupt, jedoch nur in Beziehung auf die ſchönen Künſte, handeln: Ariſtoteles (S. den Art. Dichtkunſt, S. 657 u. f. und die daſelbſt angeführten Ueberſetzer und Erklärer deſſelben. Uebrigens iſt es ſehr einleuchtend, daß dem griechiſchen Worte μίμησις ein ganz andrer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten Imitation und Nachahmung verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch derſelben iſt in die Grundſätze unſrer ganzen Schönheits- und Geſchmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden.) — Ch. Batteux (S. den Art. Aeſthetik S. 50. Gegen ſ. Lehre von der Nachahmung, in Rückſicht auf Poeſie, hat J. A. Schlegel, in ſ. Abhandl. von dem höchſten Grundſ. der Poeſie, im 2ten Bd. S. 185 f. Ueberſ. des Werkes (3te Aufl.) Erinnerungen beygebracht.) — Al. Gerard (Der 4te Abſchn. des erſten Thls. ſ. Eſſay on Taſte, S. 50. d. deutſchen Ueberſ. handelt von dem Gefühl oder Geſchmack der Nachahmung S. Art. Geſchmack, S. 379.) — Seran de la Tour (Das 2te Kap. des 2ten Buches ſ. L'art de ſentir etc. ſ. Art. Geſchmack, S. 378. handelt von der Nachahmung.) — J. F. Riedel (S. den 10ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſenſch. S. 141. 1te Aufl.) — Joh. Chriſtph. König (S. den 6ten Abſchn. ſ. Philoſ. des Geſchmackes S. 251.) — C. Meiners (S. das 11te Kap. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — Andr. Heinr. Schott (S. S. 67 u. f. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch.) — Ch. Davies (Der 22te Br. des 1ten Bds. ſ. Letters on ſubjects of Literat. Lond. 1787. 8. handelt On the imitative power of the fine Arts.) — —

Von der Nachahmung in Beziehung auf Beredſamkeit und Poeſie überhaupt, und als Mittel zur Bildung des Styles: Bembo (De Imitat. ein Brief an den Mirandola, in den Illuſtr. viror. Epiſtol. Baſ. 1522. 8.) — C. Calcagnini (In ſ. Oper. Baſ. 1544. f. findet ſich ein Aufſ. De Imitatione.) — Barth. Riccius (De Imitat. Lib. III. Venet. 1545. 1549. 8. Par. 1557. 8.) — Seb. Jor. Morzillus (De Imitatione, ſ. de inform. Styli rat. Lib. II. Antw. 1554. 8.) — Jac. Omphalius (De elocut. Imitatione . . . Lib. Par. 1555. 8. Lugd. 1646. 8.) — J. Sturm (De Imitat. orator. Lib. III. Argent. 1574. 8. C. Schol. Ios. Lobarti, ebend. 1576. 8. Ex ed. Halb. Ien. 1726. 8.) — Ger. Joh. Voſſius (De Imitat. cum orator. tum praecipue poetica, Amſt. 1647. 4. und im 3ten Bd. S. 169 f. Oper. Amſt. 1697. f.) — Wegen mehrer hieher gehörigen Schrift. ſ. die Biblioth. Rhetor. C. X. im 11ten Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte S. 135. — —

Von der poetiſchen Nachahmung, oder in näherer Beziehung auf Poeſie: Bern. Partenio (Della Imitat. poetica, Lib. V. Ven. 1560. 4. Lat. etwas verändert und verm. Ebend. 1565. 4.) — In des Agn. Segni Rag. ſopra le coſe pertenenti alla Poet. Fir. 1581. 8. iſt die erſte Lezione der poetiſchen Nachahmung gewidmet. — Von des Ud. Miſſieli Progin. poet. gehört die 79te des 4ten Bds. hieher. — J. J. Breitinger (Der 3te Abſchn. des 1ten Th. ſ. Dichtkunſt, S. 52 u. f. handelt von der Nachahmung der Natur.) — Joh. Al. Schlegel (Von der Nachahmung, im 29ten und 31ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und verm. im 3ten Bd. S. 95. f. W. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung, im 5ten St. des 1ten Bds. der Neuen Beytr. zum Ver-

*) Mit dieſem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

Vergnügen des Verſtandes und Witzes, und in ſ. W. Bd. 3. S. 165.) — Louis Racine (De l'imitation des moeurs et des caractères, und de l'utilité de l'imitation et de la manière d'imiter, in Rückſ. auf dramat. Characterе, in dem 3ten Bd. S. 193. und im 4ten Bd. S. 94. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Par. 1747. 12.) — Rob. Hurd (Bey ſ. Ausg. und Erklär. des Horaziſchen Briefes an die Piſonen, Lond. 1753. 8. 3 Bd. Deutſch, Leipz. 1772. 8. 2 Bde. findet ſich, Bd. 2. S. 95 d. Ueberſ. eine Abhandl. über die poetiſche Nachahm. und S. 215 eine von den Kennzeichen der Nachahmung.) — J. Fdr. Marmontel (Das 9te Kap. im 1ten Bde. ſ. Poet. franc. handelt du choix dans l'imitation.) — Joh. Gottfr. Grohmann (De Imitat. poet. quid ſit conſendum, Diſſ. Lipſ. 1791. 4.) — — Ueber die Nachahmung im Drama beſonders: J. J. Rouſſeau (De l'imitation theatrale, Par. 1764. 8. und im 11ten Bd. S. 307 der Zweybr. Ausg. ſ. W. iſt aus dem Plato gezogen.) — Ungen. (Diſcorſi ſopra l'imitazione dramatica, Fir. 1765. 8.) — —

Von der redneriſchen Nachahmung: J. Lawſon (S. ſ. Lectur. concern. Oratory, Th. 1. S. 157. d. d. Ueberſ. Ausg. von 1777.) — Joſ. Prieſtley (S. die 30te ſ. Vorleſung. S. 279. d. d. Ueberſ.) — —

Von der Nachahmung in der Mahlerey: Chriſtn. Lud. v. Hagedorn (Von den Gränzen der Nachahmung, und von dem Character glücklicher Nachahmer, S. 85 und 97. ſ. Betracht. über die Mahlerey.) — Joſ. Reynolds (Von der zu genauen Nachahmung der Natur; von der mahleriſchen Nachahmung überhaupt, in ſ. Seven Diſc. S. 68. und S. 193. Deutſch, im 16ten und 21 Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Von der Mahlerey, in ſo fern ſie keine Nachahmung der Natur iſt, ebend. im 35ten Bde. S. 1 u. f. Eine deutſche Abhandl. über eben dieſe Rede findet ſich, ebend. Bd. 36. S. 1. welche vielleicht noch ungedruckt bleiben können.) — —

Von der Nachahmung in der Muſik: Ad. Hiller (Von der Nachahm. der Natur in der Muſik, im 1ten Bde. S. 515 der Mary. Beytr. — Casp. Anet (Sendſchr. . . . über einige Ausdr. des H. Batteux von der Muſik, ebend. Bd. 1. S. 273. und eine Beantwortung der folgenden Antw. ebend. S. 318.) — Overbeck (Antwort auf das obige Sendſchr. ebend. S. 312.) — Th. Twining (Von der Muſik, als nachahmender Kunſt, eine Abh. bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles.) — Ueber das, was Beattie in ſ. Neuen Philoſ. Verſuchen (Bd. 1. S. 181. d. U.) von der Nachahmung in der Muſik ſagt, finden ſich ſehr feine Bemerkungen in N. Forkels Muſikal. Bibl. Bd. 2. S. 247. — S. übrigens die Art. Mahlerey in der Muſik und Ausdruck. — —

Nachahmungen.

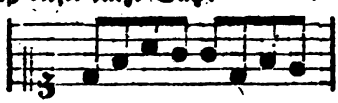
(Muſik.)

Melodiſche auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden ſie nach dem lateiniſchen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet ſie ſowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit ſtrengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet ſie deswegen ſtrenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meiſtens in Fugen und fugirten Sachen, dieſe in allen figurirten Tonſtüken vor.

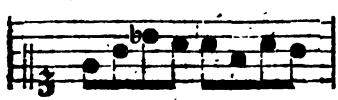
Wenn einmal ein melodiſcher Satz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat: ſo muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Satz etwas von dieſem Charakter an ſich haben. Und da die ſingende Sprache, in Anſehung der Mittel ſich beſtimmt auszudrüken, unendlich eingeſchränkter iſt, als die redende: ſo mußte ſie,

um einen hinlänglichen Vorrath melodiſcher Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, ſich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonſetzer von fruchtbarem Genie wiſſen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verſchiedene; aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können ſie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm iſt, denſelben Gedanken in mehrern Wendungen und in verſchiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonſetzer ſich der Nachahmungen auf eine geſchikte Weiſe zu bedienen wiſſen. Am nothwendigſten aber ſind ſie in ſolchen Stüken, wo mehrere Hauptſtimmen ſind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne ſie würde in dieſen vielſtimmigen Tonſtüken entweder blos eine Hauptſtimme ſeyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verſchiedenen Hauptſtimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es iſt alſo höchſt nöthig, daß der Tonſetzer in den Nachahmungen wol geübt ſey.

Mehrere ähnliche Sätze zu finden, iſt nun zwar an ſich ſehr leichte; aber, wenn man dabey die erfoderliche Verſchiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmoniſch rein ſetzen will, ſo ſtößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu ſehen, daß dieſer kurze Satz:

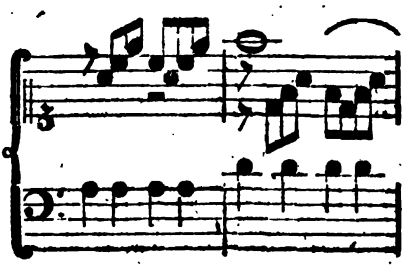


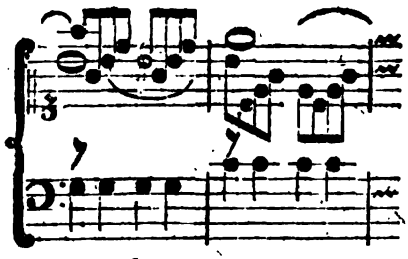
auf folgende Weiſe könne nachgeahmt werden:



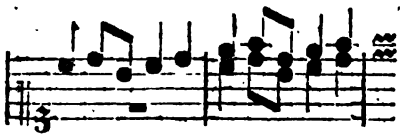
Aber beyde nach einander ſetzen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniſte.

Man kann jungen Tonſetzern, beſonders in unſern Zeiten, da man ſich die Kunſt ſo ſehr leicht vorſtellt, nie genug wiederholen, daß ſie ſich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieſes das einzige Mittel iſt in Nachahmungen glüklich zu ſeyn. Zuerſt alſo muß man ſich im einfachen Contrapunkt feſtſetzen, und zu einer gegebenen Stimme, zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortſchreitung, bald in eben ſo vielen, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Iſt man hierin hinlänglich geübet, ſo muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genaueſten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts iſt es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß ſich einige ſeichte Tonſetzer einbilden, ſie haben Nachahmungen gemacht, wenn ſie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelſt kahler und zerriger Verſetzungen (Transpoſitionen) des Baſſes in den Stimmen abwechſelnd wiederholen, wie in dieſem Beyſpiele,

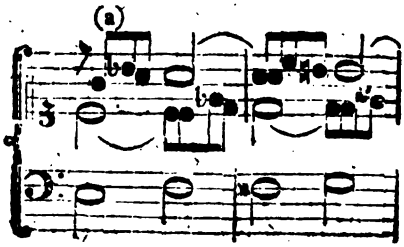


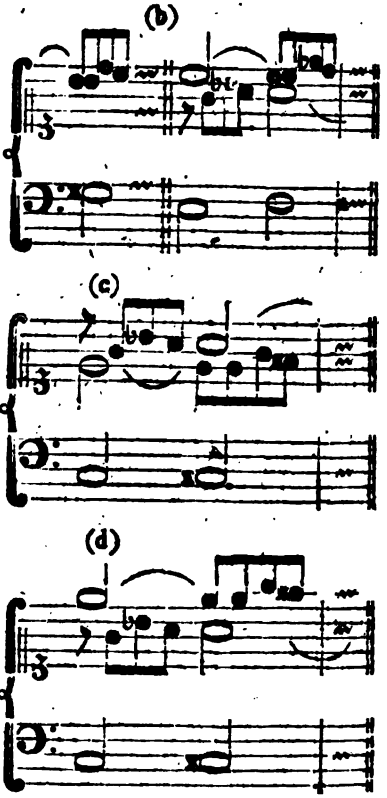


zeuget von ihrer Unwiſſenheit. Dergleichen vermeynte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük deſto geſchwinder abgeſchmakt zu machen. Nicht viel beſſer ſind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:



Wahre Nachahmungen laſſen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen ſie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verſchiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. ſ. w. eintreten, und muß mit dieſen Eintritten gehörig abzuwechſeln wiſſen. Dazu aber iſt, wie ſchon geſagt worden, die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig, weil eben dadurch dieſe verſchiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet.





Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet iſt, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derſelbe Satz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verſchiedene Modulation dem Tonſtük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verſchaffet. Wir können jungen Tonſetzern keinen beſſern Rath hierüber geben, als daß wir ſie auf das fleißige Studiren der Grauniſchen Duette verweiſen, wo ſie die vollkommenſten Muſter der ſtrengen Nachahmung bey dem ſchönſten Geſang, und der ungezwungenſten Modulation antreffen.

In den Fugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischensätze aus der Harmonie oder dem Gesang der Hauptsätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Fuge stehende Beyspiel, wo am Ende des vierten Takts ein solcher Zwischensatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

Nachdruk.

(Schöne Künste.)

Man schreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, zuruft: καὶ σὺ τέκνον, auch du, mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruk in dieser Art der Anrede. Der Nahme Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im Griechischen noch zärtlicher klinget, und selbst das sonst unbedeutende καὶ, geben dieser Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch diese Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entstehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestoßen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey ist ein Gegenstand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruk auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung würken; und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt *). Aber von diesem allgemeinen Nachdruk ist hier nicht die Rede, sondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geschmaks haben; aber Nachdruk muß nur auf die wesentlichsten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So suchten die spätern griechischen Rhetoren, auch einige römische Schriftsteller, die nach der goldenen Zeit des Geschmaks kamen, jedem einzelen Gedanken eine schöne Wendung, oder eine andere ästhetische Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu seyn; und eben dadurch wurden sie unnatürlich, und sanken durch die Mittel, wodurch sie sich auf die Höhe ihrer Vorgänger schwingen wollten, tief unter dieselben herab. Auch in unsrer deutschen Litteratur zeigen sich schon hier und da Spuren dieses sinkenden Geschmaks: wir haben auch schon Schriftsteller, die in jeder einzelen Redensart witzig, oder nachdrüklich, oder höchst empfindsam zu seyn suchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im einzelen eine Würze sey, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; weil aus

bloßem

*) S. Aesthetisch.

bloßem Gewürze keine gesunde Speise kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Würkung seyn sollen. Hierüber lassen sich keine Regeln geben; der Künstler muß sich entweder bewußt seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Die Mittel, den Nachdruk zu erreichen, sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruk desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruk bewürken. Der Künstler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem besondern Fall eine gute Wahl derselben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Personen und der Umstände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung; itzt in einem völlig natürlichen, dann in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäßigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in bescheidenen Figuren und Tropen den wahren Nachdruk zu finden wissen.

Ein neulicher Kunstrichter *) scheinet zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrüklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheinet zu wünschen, daß man itzt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seiner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Irokesen eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Irokesen, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten. Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruk zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wäre doch an sich betrachtet das nachdrüklichste Mittel, Schreken und Abscheu zu erweken.

Der Nachdruk, der in den Werken der redenden Künste und der Musik aus dem Vortrag entstehet, verdinet ein besonderes Studium. Die kräftigsten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag schwach werden. Die Hauptkunst des guten Vortrags besteht in dem gehörigen Nachdruk, durch den sich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte besonders gesprochen werden *).

Nach-

*) Der Verfasser der Briefe über den Ossian in dem Werkchen, das unter dem Titel: „Von deutscher Art und Kunst," in Hamburg herausgekommen ist.

*) S. Vortrag.

Nachläßigkeit.

(Schöne Künste.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wolüberlegte Nachläßigkeit, genennt wird: jene ist würklich, liegt im Künstler, und verstellt sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rüksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Es ist nicht Nachläßigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlt, wie sie ihm in der Natur erscheint, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachläßigkeit beschuldigen. Nachläßig aber ist der, der aus Trägheit, oder aus Leichtsinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten; auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunstrichter wol anmerket*), der für seine Leser, nachdem er einmal im Besitz ihrer Bewundrung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

Die Nachläßigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werke zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darstellung, den Ausdruk und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler, so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl oft nachläßig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruk, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte, betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit, aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entsteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar oft seine Natur nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkt zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunstrichter nicht genug vor dem Leichtsinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten, aus Uebereilung hingesetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kennt-

*) S. Schlegels Batteux in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 4ten Theiles.

niß der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr, wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachläßigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat oft ein zu großes Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar sehr weit hinter der Empfindung zurükbleibet. Dagegen verwahrt man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden *).

Die Nachläßigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr widrige Flekken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden, nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunstrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachläßigen Stellen desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständig ist es, wenn er in einem solchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufsucht und sie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viele Kunstrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu oft schuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, bestehet darin, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder andrer Umstände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar oft die Nebensachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar oft die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Souci vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, blos das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernetz, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wäre es viel besser gewesen, das Netz nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar oft die Nebensachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werde. Oft stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Auge, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

*) S. Ausarbeitung.

Nachtstük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakeln oder angezün-

zündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstük, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist, nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstük dem Auge durch den so mannichfaltigen Reiz der Farben nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That sind die meisten Nachtstüke so, daß ein nach Schönheit der Farbe begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorf die fürtrefflichen Stüke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

Zu Ausführung von Nachtstücken finden sich gute Lehren im 18ten und 19ten Kap. des 5ten Buches von Lairesse großen Mahlerbuche, Bd. 2. S. 66. unter den Aufschriften: Abhandlung des Mondes, wegen seiner Anwendung in der Mahlerey — und Abhandlung von der Nacht, und den gemachten Lichtern, von Fakeln, Lampen, Kerzen, Feuer. —

Naiv.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es scheinet überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht. Ein Mensch, der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, Acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Sevigne' belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesetzbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar oft den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräg dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeiget sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von außenher den geringsten

Einfluß hat, in ſofern ſie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorſichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen abgepaßte, abſticht, ſcheinet das Weſen des Naiven auszumachen. Es äußert ſich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art ſich eine Sache vorzuſtellen, ſcheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adraſt kommt mit den Müttern der vor Theben erſchlagenen Jünglinge zum Theſeus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erſchlagenen begraben werden. Theſeus, anſtatt dem Adraſt ſeine Bitte ſogleich zu gewähren oder abzuſchlagen, macht ſehr viel Worte, ihm zu beweiſen, daß er ſich in dieſen Krieg gar nicht hätte einlaſſen ſollen. Hierauf giebt ihm Adraſt dieſe naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, ſondern als zu einem Arzt meines Uebels. Ich ſuche keinen Rächer meiner Vergehungen, ſondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Will du mir meine billige Bitte verſagen, ſo muß ich mirs gefallen laſſen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet alſo, ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet dieſe unnüze Zeichen, wodurch Supplicanten ſich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unſer Blutsverwandter iſt *).“

Dies iſt geradezu, was der richtigſte natürliche Verſtand, und die Einfalt der Empfindung in dieſem Fall eingaben. Dieſe äußert Adraſt, ohne die vorſichtige Bedenklichkeit, daß er den Theſeus dadurch beleidigen könnte; ohne die feinern Köpfen gewöhnliche Vorſicht, ſich bey dem, den man um Hülfe anſpricht, einzuſchmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theſeus an den Tag, gerade ſo wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theſeus viel Umſtände mache, um ſeine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiederrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk beſteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Geſinnungen der Unſchuld ausdrüken, aber durch ſpizfündige oder ſchalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Perſon aus Unſchuld, oder Unwiſſenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungeſittetes oder Grobes, wo blos Unſchuld und edle Einfalt iſt.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren ſind naiv, wenn ſie der unverdorbenen Natur gemäß, und, obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rükhaltung, ohne künſtliche Verſtekung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyſpiele davon findet man überall in Bodmers epiſchen Gedichten aus der patriarchiſchen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unſers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künſten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauſpieler ſtatt. Nichts iſt unſchuldsvoller, naiver, und gegen unſere künſtliche Manieren abſtechender, als die verſchiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Pſyche in den Vorſtellungen ihrer Geſchichte im farneſiſchen Pallaſte gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Claſſe des äſthetiſchen Stoffs aus; es iſt nicht nur angenehm, ſondern kann bis zum Entzüken rühren. Des-

*) Eurip. Ἱκετιδες.

Deswegen sind blos in dieser Absicht die Werke des Geschmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schätzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswündigen Natur unterhalten und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen oder widerlegen will, die gröſte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemnestra beschuldiget, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich blos nenne *).“ Sehr naiv und eben dadurch überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weitschweifende dieser Stelle vielleicht zu tadeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herrn, den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri posſem certior,
Here, quae miseriae te tam misere macerant,
Duorum labori ego hominum parciſſem libens,
Mei te rogandi et tui reſpondendi mihi.
Nunc quoniam id fieri non potest, neceſſitas
Me ſubigit, ut te rogitem **).

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeuget. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopischen Fabel nothwendig, wo der Dichter oft die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivetät, die in der spottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche anderer recht ans Licht zu bringen. Swifft ist darin der gröſte Meister; und Liscov hat mit der verstellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr groſser Würkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfalt selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsatz über diese Materie einzurüken, den mir einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugeschikt hat. Der itzt berühmte Verfasser schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeiget. Hier ist er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivetät im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, eine Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortrefflich, sie noch verworrener zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichnissen und Gegensätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, so antwortet man uns: die Naivetät

*) Soph. El. vſ. 6:6. 627.
**) V. Pſeudol. Act. I. Sc. I.

beſtehet in der Kürze — in einer ſolchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß iſt. Nach der letzten Erklärung ſehe ich nicht, warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben ſo naiv ſeyn mögen, als die Briefe der Sevigne oder der ſchönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieſe Materie entſteht, nicht abhalten laſſen, einen Verſuch zu machen, ſie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beſchaffenheit des Naiven aufzuſuchen. Es wird alsdenn leicht ſeyn, das Naive des Ausdruks zu beſtimmen, wenn wir erſt ausgemacht haben, was die Naivetät der Gedanken iſt. Ich werde aber mit meiner Unterſuchung weit oben anfangen müſſen.

Die Rede ſoll eigentlich ein getreuer Ausdruk unſrer Empfindungen und Gedanken ſeyn. Die erſten Menſchen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen; und wenn ſie und ihre Kinder die angeſchaffne Unſchuld bewahret hätten, ſo wäre die Rede nach ihrer wahren Beſtimmung ein offenherziges Bild deſſen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel geweſen, Freundſchaft und Zärtlichkeit unter den Menſchen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den itzigen Menſchen meiſtentheils gebraucht wird, andern zu ſagen, was ſie nicht denken noch empfinden, ſo daß die Rede demnach ſehr ſelten ein Zeichen ihrer Gedanken iſt. Dieſe große Veränderung muß unſtreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menſchen ſeyn. Dieſe müſſen Empfindungen, Gedanken und Abſichten haben, welche ſie einander nicht zeigen dürfen. In der That iſt die menſchliche Natur von ihrer Beſtimmung und ſchönen Anlage ſo ſtark abgewichen, daß in dem Innern des Menſchen, an die Stelle der liebenswürdigſten Neigungen, anſtatt der Unſchuld, Gerechtigkeit, Mäſſigkeit, Menſchenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeußerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verſtellung, die Zärtlichkeit der kaltſinnigen Höflichkeit hat weichen müſſen. So bald die Menſchen von einander betrogen worden, mußte ſich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil ſie aber doch in Geſellſchaft zu leben ſich gemüßiget ſahen, ſo erfanden ſie allerley Mittel ſich einander zu verbergen, ſich in Acht zu nehmen, einander auszuforſchen u. ſ. f. Und weil man anſtatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menſchen herrſchen ſollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich ſehen, im Grund aber ganz das Gegentheil ſeyn möchte, ſo erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit iſt die Rede der Menſchen insgemein weitläuftig, ſinnleer, doppelſinnig, unbeſtimmt, gekräuſelt, ſteif und affektirt worden. Eine Geſellſchaft kann etliche Stunden mit aller erſinnlichen Artigkeit und mit beſtändiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Großmüthigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie ſelbſt empfunden hat; man kann itzo aus den äuſſerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundſchaft oder des Haſſes, mit ſchlechter Zuverſicht auf die wahre Gemüthsverfaſſung einer Perſon ſchließen; denn man hat den Affekten ſelbſt eine Sprache vorgeſchrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey solchen Menschen würden wir die Naivetät, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glüklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die, ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrükken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen widersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Inwendiges, unschuldig und edel ist; sie sind herzrührend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einschränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Scham, über Dinge zu erröthen, die an sich gut, unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen Natur ist, deste mehr hat er von dieser liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß die Naivetät allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Anmuth verbunden ist, die man nicht definiren, aber vermittelst eines feinen Geschmaks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sai quoi sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Anmuth ihren Grund, sowol in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die Naivetät vornehmlich statt hat, nämlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberzeugungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welche man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben bäurischen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affektation; so wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absteht. Die Schäferspiele des Herrn Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die Naivete machen, obgleich seine Greten und Hanse die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beyspielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluch, die Liebesgeschichte der Dina, die Krenhapuch im Noah u. s. w. sind schöne Beweise, wie liebenswürdig die ungeschmükte schöne

Natur ist, ja wie reizend sie so gar durch die Wolke hindurchscheint, die eine Vergehung der Unvorsichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leser wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da sie ihrer Mutter mit einer so edlen Offenherzigkeit ihre geheimsten Gedanken entdeket, und sich gar keine Mühe giebt, durch besonders ausgesuchte Worte ihre Neigung zu beschönigen oder zu beken, als ob sie sich heimlich bewußt wäre, daß sie verborgen bleiben sollte. Ja wie erhaben wird sie durch das aufrichtige Geständniß, das sie dem Diſon von der Liebe, die sie zu ihm getragen, macht? Sie darf sich nicht scheuen einem Liebhaber, den sie eben itzt unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu gestehen, weil sie sich auf die Stärke ihres Herzens verlassen kann, welches durch ein solches Geständniß von dem Haß gegen die Laster ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin sind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich schön. Man glaubt die sanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir sehen in die innersten Gänge ihres zärtlichsten Herzens, wir sind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie sie weint, und in der äußersten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir wie sie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unser Gedächtniß sagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Bestürzung, in einem angenehmen Hayn, u. s. w. wie sie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß sie die zarten Empfindungen beschreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir sie nicht so lebhaft und mit so vieler Apperception fühlten, als sie. Denn eben diejenigen Personen, bey denen am meisten Naivete ist, haben für das Schöne und Freudige sowol als für das Unangenehme die stärkste Empfindlichkeit; und weil sie wenig äusserliche Zerstreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, so wendet sich die Schärfe ihres Geistes mehr auf sich selbst, sie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, sie hören ihre leisesten Regungen, und können in ihren Vorstellungen ungestörter und weiter fortgehen, als andre. Daher sind auch Personen von dieser Art allemal Original. Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verstellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung — ist, da kann es nicht fehlen, eine solche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen sehr viel eigenes äußern. Die Unwissenheit ist noch eine Beschaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden ist. Diese Unwissenheit ist zum Theil glüklich, sie ist ein Mangel an häßlichen Auswüchsen, oder überflüßigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil ist sie eine Leerheit, die der Geist mit einigem Mißvergnügen in sich fühlet, und sich daher bestrebt sie auszufüllen. Deswegen sind naive Personen allezeit neugierig, wie wir dieses an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina sehen können.

Es ist nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Personen, welche so glüklich sind, gleichsam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Namen, welche letztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher

eher seyn, als die unsrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen; ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursache, warum die Sprache der Naivete so einfältig, eigentlich und ausdrukend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläßigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigene Figuren, und je naiver eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affekt von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naivete einer Zilia z. E. oder der siegenden Sunith uns so stark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöners ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblössen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblik muß nothwendig unserem moralischen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, so wollen wir diejenigen, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten rosenbekränzten Anakreon übrig seyn.

Die Minnegesänge aus dem dreyzehnten Jahrhundert sind reich an Beyspielen naiver Passionen und Ausdrükungen derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerade so viel verloren haben, daß sie bey ihrer Einfalt und Bescheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wolanständigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sittsamen und inbrünstigen Liebe beseelt. Diese Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwunderſame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil süsse Minne du hast mich betwungen
Dass ich muos singen der vil minneklichen
Nach der mein Herze je hat da her gerungen
Du kan vil sueſſe dur min Ougen slichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wänd ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von so rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen sin gerne unverdrossen
So dass si mich dort solde
In blanken Armen haben geschlossen.

Niemer könd ich min leit geſprechen
An der truten bas
Ihr Mündel küſt ich und wolde ſprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin alſo minne wiſſe
Und iſt mir ſo rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyſe
Niht ſo gerne wiſſe minen Lip
Als da ich der guoten ſolde ſehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir geſchehen.

Ich wande ich iemer ſolde lachen
Do ich dich Frouen lachen ſah etc.

Ir vil lichten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git ſelde und ere
Ir ſchone dü leit den ſtrik
Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wiſſen ſol
Swes gedenken gegen ir ſwinget
Minne den ſo gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich geſtehe Ihnen mit einem jeden Leſer, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie ſo ſehr lieben, größtentheils ſehr naiv erzählt ſind. Gar oft entſteht dieſe Naivete aus den Gedanken ſelbſt, und der aufrichtigen kunſtloſen Ausbildung derſelben; manchmal aber ſcheint ſie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa ſo neu und ſonderbar iſt, wie bey den Minneſingern, ſondern blos in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen beſteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und ſeinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer und einigen andern ſiehet. Viele halten dieſe Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, ſatyriſchen Parentheſen, kleinen luſtigen Anmerkungen ꝛc. die in der Erzählung mit eingeſchoben werden, für ſehr naiv. Ein jeder erinnert ſich, daß er witzige und luſtige Köpfe in ſeiner Bekanntſchaft gehabt hat, die ohngefähr ſo auf dieſe Art erzählen. Man hält deswegen dieſe Art der Erzählung für ſehr natürlich. Die Leſer von geſundem Geſchmak mögen entſcheiden, ob der Verfaſſer der Erzählungen die einfältige, ungeſchmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht beſſer getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde ſagen, daß ein guter Theil der Erzählungen des Hrn. Gellerts von ſolchem Inhalt ſind, daß ſie dergleichen Zierrathen und Frauſen ſehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weiſe auf ſeiner Seite ſeyn muß.

Mich deucht, man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegenſatz mit der gekünſtelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, deſſen natürliche Schönheiten und erworbene Reizungen den Cherea beym Terenz ſo ſehr entzünden.

Haud ſimilis virgo eſt virginum noſtrarum, quas matres ſtudent
Demiſſis humeris eſſe, vincto pectore, ut gracilae ſient.
Si qua eſt habitior paulo, pugilem eſſe ajunt, deducunt cibum,
Tametſi bona eſt natura, reddunt cultura juncosa.
— — Sed iſtaec nova figura oris
Color verus, corpus ſolidum et ſucci plenum.

Auſſer dem, was in Hrn. Mendelsſohn bekannter Abhandlung von dem Erhabe-

nen

ten und Naiven, von dem letztern (Schrift. Th. 2. S. 218. Aufl. von 1771) gesagt wird, ist „Ueber das Naive, Natürliche, Gesuchte, Gezwungene in den schönen Wiss. von J. J. von Cramm, Helmst. 1769. 8. Beschw. 1780. 8. eine besondere Abhandlung gedruckt worden. — Auch handelt in J. F. Riedels Theorie der sch. Künste und Wissensch. der 6te Abschnitt (S. 77. 2te Aufl.) Von der Natur, Simplicität und Naivete. — Und der 15te in J. C. Königs Philos. der Künste. S. 423. Vom Naiven.

Natur.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, die verschiedenen Bedeutungen dieses Worts in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in sofern man sie als Würkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansiehet, die durch keine nur in besondern Fällen sich äußernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und verstehet bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abzielender Ueberlegung, oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widersprechenden Zufall hat: dieses alles wird der Natur entgegengesetzt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Würkungen seltsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als würkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Erhalterin des Künstlers; als Würkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zwek auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zwekmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennt man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhangend ist, als wenn die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. In jedem besondern Werke dieser grossen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret; und je ausgedehnter seine Kenntniß der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsätze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas blos phantastisches, das keinen wahren

Grund

Grund hat, und woraus nie etwas Gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künstler, der ihr darin folget, und jeden einzelen Zug seines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstützt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich scheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es sogleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaaße gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Darneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung alles Aeußerlichen mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von den besten Lehrern der Kunst jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben sowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schiklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich, einen nachdenkenden Künstler zu überzeugen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch seine Bestimmung und den allgemeinen Zwek, worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzele erstreken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe; und auch da ist ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Absichten der Natur zu unterstützen. Des Künstlers besonderer Beruf ist auf die Gemüther zu würken, und zu diesem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den sittlichen Menschen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzuziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besitzt, auf dem Wege zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, so hat sie sich begnüget ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beyspiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, geselligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm, wenn er diesen Zwek verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in

ihren

ihren Absichten zu unterstützen, nicht fühlt!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstande und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der sittlichen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würde ihn immer zum Zwek führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstikt würden. Alle vorzügliche Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebt, auch von Subtilitäten angestekt wird: so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyspiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in seinem Innern spricht, getreu zu seyn, so warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunstrichter oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewichenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst die fürtrefflichsten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künstler dieser Periode, von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in spätern Zeiten entstehen, entweder blos aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Mahlerey, oder zur Musik in dir fühlest, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin *).

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Aehnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerket haben, vermittelst lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehener Gegenstände, auf eine vortheilhafte Weise auf die Gemüther der Menschen zu würken. Da dieses offenbar auch eine von den wohlthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmükung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Verrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden: so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zwek dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte: so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere blos zu seinem Zwek eingerichtete durch sein eigenes Genie bilden. Wer

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

beyde Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat: so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unabläßige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine äußern und innern Sinnen gespannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntniß von der Würkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den alsdenn vorhandenen Umständen auf ihn machet. Dieses ist der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunst arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleissigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer, dessen scharfem Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entgieng. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen, weil sie sie nicht in dem Leben selbst, sondern in den Werken andrer Künstler beobachtet haben. Diese werden, was für Geschiklichkeit zur Kunst sie sonst haben mögen, allemal nur schwache Nachahmer bleiben, die höchstens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß sie die Natur nicht selbst gesehen; ihre Gegenstände sind entlehnt, und die Darstellung derselben hat das Leben nicht, das die wahren Meister, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es ist sehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenstand lebhafter rühret, als sein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: ist aber der Künstler selbst weniger gerührt, so muß nothwendig seine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geschichtschreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beschrieben haben, auswendig wissen, ohne dadurch so viel gewonnen zu haben, eines dieser fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu schildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So ist es mit jeder Vorstellung und mit jeder Empfindung. Darum ist das Studium der Natur immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trifft sich gar oft, daß der Künstler den ihm nöthigen Gegenstand in der Natur nicht gerade so antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den so bestimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenstandes gehabt hat. Da stehen ihm zwey Wege offen sich zu helfen. Entweder bildet er sich aus dem mit seiner Absicht am nächsten übereinstimmenden Gegenstand ein Ideal; so machten es die griechischen Bildhauer, wenn sie Götter, oder Helden abzubilden hatten *); oder er braucht seine, durch lange Beobachtung gemachte bereicherte Phantasie, um sich selbst den nöthigen Gegenstand zu erschaffen. Aber da muß er sich genau an die Horazische Regel: Ficta sint proxima veris, halten; sonst schaffet er ein Hirngespinst, ohne Kraft und ohne Leben. In solchen Erdichtungen kann keiner glüklich seyn, der nicht

*) S. Ideal.

nicht durch eine lange, dabey scharfe Beobachtung der Natur ein sicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenstände derselben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem Künstler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenstände zu verschönern. Aber wo ist der Mensch, der dieses zu thun im Stande wäre, da auch der beste Künstler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen diese Kunstrichter, daß man oft von dem, was der in der Natur gewählte Gegenstand hat, etwas verändern, oder weglassen, oder etwas, das er nicht hat, zusetzen soll: so drüken sie sich nicht schiklich aus. Wer würde sagen, daß der den Cicero verschönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht, die der Römer hatte, verschieden ist, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie: so muß er, wenn er volle Würkung thun soll, durch die Geschiklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhängend und wahr seyn. Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.

* *

Von der Natur überh. handelt der VIte Abschn. in J. Riedels Theorie der sch. Kste. und Wiss. — Von der vorzüglichen Wahl der schönen Natur in Gegenständen der Mahlerey und der Dichtkunst und von der Antike und der schönen Natur die 3te und 6te der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 32 und 67. —

Natürlich.

(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenschaften durchdrungenen Person: — alles dieses wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbesondere das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles was die Natur unmittelbar bewürkt, diesen Charakter an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, sondern so da ist oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Geberden, Bewegungen, mit vollkomme-

kommener Einfalt, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelernte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Sätze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der schönen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns interessiren, die unsre Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers: die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit, daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessiren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Würkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts schimärisches, nichts phantastisches, der Natur widerstreitendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Würkung zu thun. Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Wirklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabey den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfodert eine genaue Nachahmung des Weinens.

Daher geschieht es gar oft, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers, eine der abgezielten gerad entgegenstehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschiehet in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschiklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieses bey blos nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfodert das Drama vornehmlich die höchste Natur, sowol in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

Aber auch ohne Rükſicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Würkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenstand, der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben *). Da das Interesse des Künstlers erfodert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber

*) S. Aehnlichkeit.

Aber höchst schwer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und im einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechische Mahler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesetzten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinsel gegen das Gemählde warf, bewürkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheinet allerdings das schwerste der Kunst zu seyn.

In Handlungen, die sich zur epischen und dramatischen Poesie schiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflösung oft durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammengenommen das Ganze bewürken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder setzet er einen falschen an die Stelle eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die Ankündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schwer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer, sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern einheimischen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopstoken, noch Geßnern ihr Verdienst hierin streitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glüklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne vorher eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur: jene herrscht unter Völkern, bey denen die Vernunft sich noch wenig entwikelt hat; diese zeiget sich in sehr verschiedenen Graden nach dem Maasse, nach welchem die Künste, Wissenschaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen sittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenschaften eines Hurons sind weit heftiger, seine Unternehmungen kühner, als sie in ähnlichen Umständen bey einem Europäer sind. So sind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrüklicher, als man itzt

unter uns ist. Seit kurzem scheinen einige deutsche Dichter und Kunstrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetischen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir schon an einem andern Ort*) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den besondern Zwek seines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenstände darnach zu bestimmen. Ist es seine Absicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren sollen: so mag er immer den Stoff aus der rohesten Natur nehmen; wir werden seine Schilderungen mit Vergnügen sehen, und sie werden uns zu verschiedenen Betrachtungen über die menschliche Natur Gelegenheit geben; so wie die Erzählungen der Reisebeschreiber, die unter die wildesten Völker gerathen oder in die außerordentlichsten Unglüksfälle gestürzt worden sind, uns in Erstaunen setzen, und mancherley Betrachtungen veranlassen. Wir werden solche Gedichte lesen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Ossians und Theokrits lesen. Aber so bald der Dichter nicht blos interessant, sondern nützlich seyn will: so muß er bey der Natur bleiben, wie sie sich itzt unter uns zeiget. Es ist schwerlich abzusehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäischen Schaubühne haben könnte, dessen handelnde Personen Caraiben, oder Huronen in ihrer wahren, höchst kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philosophen, der gerne den Menschen in seiner rohesten Natur vollkommen gut geschildert zu sehen wünschet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieses liegt außer dem Zwek der schönen Künste.

*) S. Nachdruk.

Ich weiß wol, daß man die französischen Tragödiendichter durchgehends darüber tadelt, daß sie griechischen Helden französische Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerspiele würden darum noch nicht besser seyn, wenn sie einen Agamemnon und andre Personen aus jener Zeit nach der Wahrheit schilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs selbst, der sich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht schikt. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geschmak verfeinert hat, je mehr müssen auch die Werke der Kunst diese Stimmung haben, wenn sie einen der Kunst anständigen Zwek erreichen sollen.

Von dem Natürlichen überh. handelt Gang in s. Aesthetik, S. 251 u. f. — Eine Abhandlung über das Natürliche in der Dichtkunst, findet sich in dem Neuen gemeinnützigen Magaz. Bd. 3. S. 387. und bey den lyrischen, elegischen und epischen Poesien, Halle 1759. 8. — Du Naturel dans les ouvrages d'esprit handelt Trublet im 3ten Bd. s. Essais S. 194. Par. 1762. 12. — Feine Bemerkungen über das Natürliche in der Schreibart überhaupt in dem 3ten Kap. des 4ten Buches von Condillac's Kunst zu schreiben, im 2ten Bd. seines Unterrichts in allen Wissenschaften S. 484 u. f. der d. Uebers. Bern 1777. 8. — — In Ansehung der Mahlerey gehört der Aufsatz des de Piles: Du vrai dans la peinture, in s. Cours de peinture par principes (S. 23. Amst. 1766. 12.) mit hierher. — — Ob Euripides, wie Hr. G. sagt, dadurch, daß er den Inhalt seiner Stücke ankündigen läßt, gerade unnatürlich werde, lasse ich dahin gestellt seyn; nur werden die Leser gut thun, über diesen Punkt die Lessingsche Dramaturgie, I. S. 382. Leipziger Nachdruck, zu Rathe zu ziehen, ehe sie den Dichter verdammen. — —

Neben-

Nebenpfeiler.

(Baukunſt.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenſtellung ſtehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufſtehen. Die Art, wie ſie angebracht werden, iſt in der im Artikel Bogenſtellung befindlichen Zeichnung zu ſehen. In Bogenſtellungen ſind ſie weſentliche Theile, weil ſie die Bogen unterſtützen müſſen. Sie beſtehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey weſentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impoſt genennt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler iſt allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe; der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, ſondern nach der Art eines bloßen Geſimſes gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältniſſe der Nebenpfeiler zu beobachten iſt, kommt in den Artikeln Bogenſtellung und Kämpfer vor.

Nebenſachen.

(Schöne Künſte.)

Sind Sachen, die in Werken der Kunſt der Hauptſache, wodurch die abgezielte Vorſtellung würklich erwekt wird, noch beygefügt werden. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die handelnden Perſonen die Hauptſache: ſie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erweken die Vorſtellung der Handlung, die der Zwek des Mahlers war. Was zur Scene gehört, iſt Nebenſache. Im Drama ſind die Perſonen, ohne welche die Handlung nicht vollſtändig könnte verrichtet werden, ihre Charaktere, Anſchläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache ſeine Beſtimmung bekommt, die Hauptſachen. Der Ort, wo die Handlung geſchieht, die Perſonen, die in der Natur der Handlung, in den Verwiklungen, Auflöſungen und im Ausgang derſelben nichts ändern, ſind Nebenſachen.

Es iſt eine Hauptregel, die man jedem Künſtler vorſchreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß ſie durch Nebenſachen die Würkung der Hauptſachen nicht ſchwächen ſollen. Dieſes geſchieht aber allemal, wenn die Nebenſachen hervorſtechend oder durch irgend etwas ſo merkwürdig ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abziehen. So wie eine ſchöne Perſon ſich ſchadet, wenn ſie in einem Putz erſcheinet, der das Auge vorzüglich anloket, daß die Luſt, die ihr weſentliche Schönheit zu betrachten, geſchwächt wird: ſo geht es auch mit den Werken der Kunſt. Es giebt Portraitmahler, die gewiſſe Nebenſachen in der Kleidung, oder dem, was zum Putz gehöret, mit ſo großem Fleiß bearbeiten, oder ſo hervorſtechend anbringen, daß die Aufmerkſamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptſache, dem Geſicht und der Stellung der Perſon entzogen wird.

Der Künſtler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, ſehr wohl, wenn er ſich gar aller Nebenſachen, außer denen, wodurch die Hauptſachen vortheilhafter erſcheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüßiges in ihre Werke bringet. Gerade ſo viel, als genug iſt; ſollte die Maxime jedes Künſtlers bey Erfindung und Bearbeitung ſeines Stoffs ſeyn. Der Dichter, der zu einer Vorſtellung gerade ſo viel Begriffe zuſammengeſtellt hat, als zu Erreichung des Zweks nöthig waren, ſoll nichts mehr zur Zierrath einflikten. Der dramatiſche Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Perſonen zuſammengebracht hat, ſoll nie auf mehrere denken, um die Schau-

bühne anzufüllen, vielweniger um Zwischenscenen anzubringen.

Bisweilen scheinet es zwar, daß die Nebensachen nothwendig seyen, um den Hauptsachen mehr Zusammenhang oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künstler es in der Anlage der Hauptsachen versehen hat. Der Mahler, der die Anordnung seines Gemähldes nicht mit genugsamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich oft finden, daß es eine Gruppe von Nebensachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über seine Anordnung hätte ihn vielleicht eine solche finden lassen, die ihn dieser Nebensachen überhoben hätte.

So findet man oft in dramatischen Stüken, daß dem Dichter bey seinem Plan und bey seiner Anordnung Nebenpersonen nöthig gewesen, die dem Zuschauer gewisse Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht so verständlich wäre. Aber vielleicht ist diese Nothwendigkeit eben aus Mangel einer schiklichen Anordnung entstanden.

Wie dem aber sey, so muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht seyn, die ihm nöthigen Nebensachen so zu stellen und zu bearbeiten, daß sie nicht mehr würken, als sie würken sollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch sehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebensachen allemal mit überlegter Nachläßigkeit bearbeitet haben, damit sie das Auge nicht zu sehr anlokten. Sicherer aber ist es, wenn man sie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichsten sind die Nebensachen, die zur Hauptsache gar nichts beytragen, oder blos da sind, um das Magere, das in der Hauptsache auffällt, durch irgend etwas zu ersetzen. So siehet man in so vielen Comödien Bediente oder andere Nebenpersonen, und so manche von ihnen gespielte Zwischenscenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptsache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte sein Unvermögen durch die Hauptsache hinlänglich zu interessiren, und warf solche Nebensachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauspiel selbst kommen in der Kleidung der Personen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebensachen vor. Auch da ist es höchst nöthig, sie nicht glänzend oder hervorstechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptsachen verdunkelt werde.

Zu diesem Artikel gehört, in Rüksicht auf Mahlerey, was Lairesse, im 2ten und 4ten Kap. des 6ten Buches seines großen Mahlerbuches, von der Stoffirung der Landschaften, und von dem unbeweglichen Beywerke, sowohl Gebäuden und Tomben, als Häusern, Gärten und dergleichen; und im 6ten Kap. des 7ten Buches, Von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Personen von verschiedenen Ständen sagt. — — Von Nebenpersonen in der Komödie (personnes accell.) handelt Callhava, im 2ten Bde. Kap. 8 und 40 f. Art. de la Comed.

Neu.

(Schöne Künste.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art sie auch seyen, haben wenig Kraft die Aufmerksamkeit zu reizen; man begnüget sich einen Blik darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollständigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenstand würklich zu sehen, oder sich seiner blos zu erinnern. Selbst Empfindungen, deren man gewohnt ist, verlieren ungemein viel von

von ihrer Stärke. Was uns aber neu ist, reizt die Aufmerksamkeit; ein Blik ist nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geiste angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erwekt bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblik viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenige Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande, das Bild oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen bekannten derselben Art vergleichen können, reizen oft gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmaks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so oft gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwundrung gesetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen würklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorstellt, die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanke gerade der beste zum Zwek ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist oft genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhafte Vorstellung des Nützlichen der Zwek der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst

da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer, einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig neuen vor sich zu finden. Die unmäßige Lust zum Neuen entsteht oft blos aus Leichtsinn. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben, weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zwek, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, tödtet alle Würkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der schönen Künste am meisten entgegen ist, und davor der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruk wiederholt werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so fürtrefflich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verlieret, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden sollte, weil man voraussetzet, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunst jeder Theil, wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes, an sich habe.

Ohne Zweifel entstehet aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheinet, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmak verbundene Neue seine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meister, um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmak allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst, oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut sich selbst zu urtheilen. Mancher sieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und sucht ihm so nahe zu kommen, als möglich ist. Dieses ist aber nicht der Weg neu und Original zu seyn. Es scheinet, daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie man ist, in Deutschland sehr viel gute Köpfe schwäche. Mancher ist weit sorgfältiger, sein Werk dem vorgesetzten Muster ähnlich, als nach seiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich so lang im Denken, Empfinden und

Beur-

Beurtheilen geübet haben, daß er in diesen Dingen seiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch seine Grundsätze und seine Art zu empfinden mit andern so genau verglichen, und denn auf alle Weise auf die Probe gestellt haben, daß er sich selbst überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieses erhalten, so habe er den Muth, seine Art zu denken ungescheut an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art anderer Menschen übereinkomme. Fühlt er selbst, daß das, was er gemacht hat, richtig und zweckmäßig ist: so bekümmere er sich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenständen neue Gedanken zu haben, ist nothwendig, daß man selbst bey täglich vorkommenden Sachen seinen Beobachtungsgeist, seinen Geschmak und seine Beurtheilung eben so anstrenge, als wenn sie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenstände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt sind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weise Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein solcher ist jeder wahre Künstler, bleibet dabey nicht stehen. Er prüft sein Urtheil und erforscht den wahren Grund seiner Empfindung; er sucht einen neuen Gesichtspunkt, die Sache anzusehen, setzet sie in andre Verbindung, und so entdekt er gar oft eine ganz neue Art, sich dieselbe vorzustellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel besondere, die man durch aufmerksame Betrachtung der Werke guter Künstler leicht kennen lernt. Für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile seiner critischen Dichtkunst verschiedene angezeiget, und mit Beyspielen erläutert. Auf eine ähnliche Weise könnte man auch für andere Künste die besondern Mittel oder Kunstgriffe neu zu seyn angeben. So findet man, daß ein Tonsetzer einem sehr gewöhnlichen melodischen Satz durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Ansehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geschichte behandeln, die schon tausendmal vorgestellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumstände, stellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Gesichtspunkt vor u. s. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umständliche Betrachtung der Mittel einlassen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künstler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er versuche von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form seiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige französische Form derselben von Zeit zu Zeit verlassen, und einige nach englischer Art eingerichtet hat. Aber es sind noch andre Formen möglich, wodurch der comischen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonsetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen, da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt zu seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künsteleyen erscheinen, und wo Schlüsse erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopstok neue Formen und neue Vers-

arten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.

„Ueber das Besondre und die Neuheit," hat F. L. von Hopfgarten, Leipz. 1772. 8. eine eigene, aber nicht viel sagende Abhandlung drucken lassen. — — Näher gehören hierher der 5te Abschn. S. 106. im 1ten Th. von Breitingers Dichtkunst. — Das 6te Kap. aus Home's Elements of Criticism, Bd. 1. S. 255. 4te Ausg. — Der 1te Abschn. des 1ten Theiles von Gerards Versuch über den Geschmack, S. 4. der deutschen Uebers. — Der XIte Abschn. S. 155. aus J. Riedels Theorie der sch. Künste und Wissensch. — Die 19te der Priestleyschen Vorlesungen, S. 151. d. Uebers. — Der 9te Abschn. S. 355. in J. C. Königs Philos. der schönen Künste. — Der 2te Abschnitt des 2ten Hauptst. von Sängs Aesthetik, S. 267. — De eo quod rei novitas in animis hominum efficit, drey Abhandl. von Aug. Fred. Boeck, Tub. 1781-1783. 4. und ein Supplem. dazu, ebend. 1786. 4. — — Von der Neuheit und dem Unerwarteten in der Gartenkunst, handelt Hr. Hirschfeld in seiner Theorie derselben, Bd. 1. S. 177. —

Niederschlag.

(Musik.)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktschlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fusses bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis (der Aufschlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Stüks vollständig sey, und daß das Stük gleich den ersten Ton mit Nachdruk hören lasse *).

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallenden Dissonanzen von stärkerer Würkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich auch die Vorhalte **), mit denen zum Ausdruk das meiste auszurichten ist, weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowol im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

Niedrig.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmaks braucht, so verstehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmak des Pöbels ist, nicht in sofern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in sofern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geschmak und die innern Sinne gelangen, so wie die äußern, nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge gerührt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlanget hat, siehet und empfindet nur das Gröbste, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unschikliches oder Verkehrtes darin ist. Der Pöbel staunt über Pracht, wo er

*) S. Takt.
**) S. Vorhalt.

er sie sieht, wenn gleich weder Geschmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an eine Speise, die seinen Hunger stillt, und übersiehet das Unreinliche darin, wodurch sie Personen von Erziehung ekelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider ist: und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können sie gar nichts lesen. Erst dann, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenschaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenständen des Geschmaks leicht bestimmen lassen. Man muß stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art seyn soll, würklich seyn, ist traurig, freudig, zärtlich, oder lustig; aber es ist es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymischung solcher Umstände, die den feinern Geschmak beleidigen. Wolanständigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältnisse, und was zum Feinen der Form gehört, sind Sachen, worauf der Pöbel nicht sieht; darum finden sie sich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze sind Zoten, das Lustige wild und ausgelassen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenschaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geschmaks ist das Niedrige überhaupt sorgfältig zu vermeiden; doch ereignen sich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen ist. Man kann hierüber dem Künstler keine sichrere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk seines Zweks eingedenk zu seyn. Bey ernsthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun ist, Gesinnungen und Entschließungen einzuflößen, das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künstler die Absicht hat, seine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige schlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den schönsten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerksamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unsre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von scherzhaftem Inhalt, wobey man ernsthafte Absichten hat, ist das Niedrige zu brauchen. Kein Mensch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf sich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn blos damit belustigen wolle *).

Darum wollen wir doch das niedrig Comische, wenn es nur würklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Possenspiel übertrieben ist, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in so fern es blos zur Belustigung dienet, hat auch seine

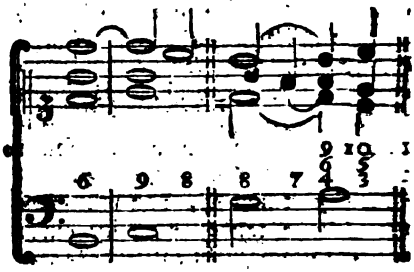
*) S. Lächerlich III Th. S. 133 ff.

Zeit, und dieses Lachen wird gar oft, auch bey Personen von feinem Geschmak wegen des ungemein abstechenden Contrastes gegen das, dessen sie gewohnt sind, durch das Niedrigcomische, wenn es nur wahrhaftig natürlich ist, sicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äußerst feinem Geschmak und sehr edlem Charakter gekannt, der sich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hause zu speisen, wo viele Schornsteinfeger ihren täglichen Tisch hatten, um sich an den Sitten und den Manieren dieser Leute zu belustigen. Und es ist so ungewöhnlich nicht, daß die feinesten und witzigsten Köpfe bisweilen an dem Niedrigcomischen der Schaubühne großes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur so gar abgeschmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichem Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht seyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber solche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teniers und Ostade, und wobey auch das, was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird, sind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

None.

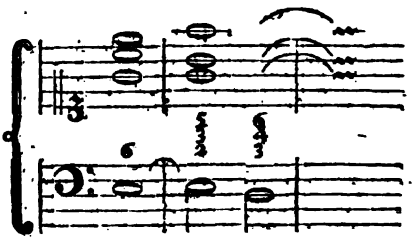
(Musik.)

Ein dissonirendes Intervall von der Art der zufälligen Dissonanzen *), welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt, eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an dessen Stelle sie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben ist, herüber geht, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieser Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil sie in der That die Secunden den ersten oder zweyten Octave des Baßtones sind. Daher ist hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum dasselbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

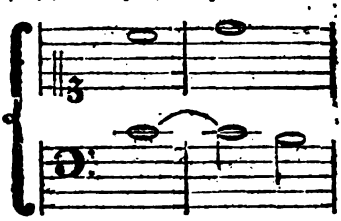
Erstlich ist die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Dissonanz; die Secunde hingegen ist oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:



Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerstöhrung der Harmonie liegt im Basse, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine würkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelöst wird. Es geschiehet zwar

*) S. Dissonanz.

zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Basse frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheinet; vermittelst dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar wenn sie würklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß ist, wie hier:



Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschiklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in die Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

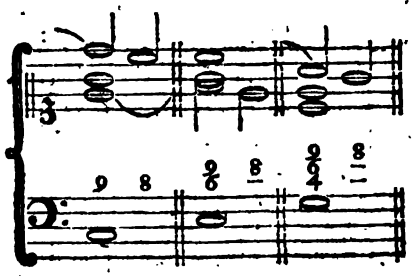
So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung wird im folgenden Artikel gesprochen.

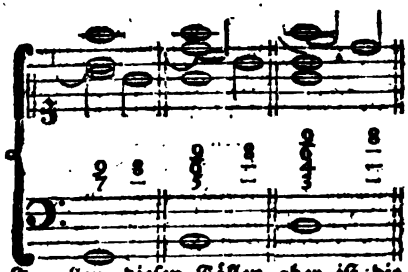
Nonenaccord.

(Musik.)

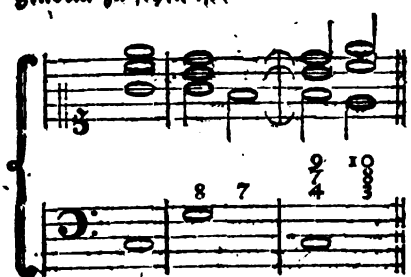
Es herrschet in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmoniste hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jeden Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche, die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt: so sollte es auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach, gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen, welches das vornehmste oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sache ist mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist:

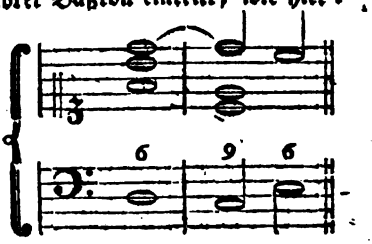




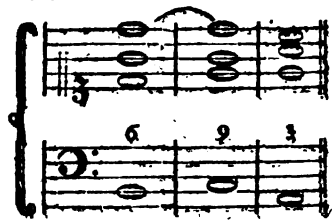
In allen diesen Fällen aber ist die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octave, in welche sie also natürlicher Weise auf demselben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyspiele zu sehen ist. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo diese Dissonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, sondern der Decime erscheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu sehen ist:



Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß sie vorher auf einer schlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflösung geschieht natürlicher Weise, wie in allen angeführten Beyspielen, auf demselben Baßton, auf dem sie den dissonirenden Vorhalt ausmacht; doch geschieht es auch bisweilen, daß bey der Auflösung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:

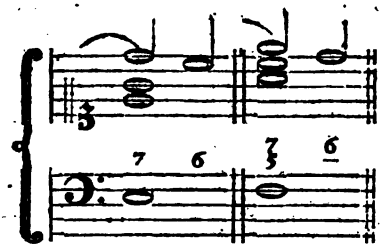


Aber in diesem und ähnlichen Fällen geschieht es allemal in der Absicht, die aus der Auflösung einer etwas schweren Dissonanz entstehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieser Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen statt hat. Es geschieht sogar auch, daß die Auflösung der None bis auf den Niederschlag des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave ist, nicht in diese, sondern in eine andere Consonanz aufgelöst wird; weil bey diesen Fällen anstatt des natürlicher Weise eintretenden Baßtones, ein andrer genommen wird, damit das Gehör in seiner Erwartung getäuscht werde. Hier löset sich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne steiget, wird sie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne steiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle diese Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonsetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichsten Bahn abzugehen.

Vorzüglich ist auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn sie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in diesen Beyspielen:



In dem ersten sollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der wesentlichen Septime und None seyn; man hat aber von beyden die erste Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die wesentliche Septime zur Quinte worden. Die in diesen Fällen vorkommende Septime ist im Grund eine None, und muß auch so behandelt werden. Sie löset sich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in der Sexte des an seiner Stelle genommenen Baßtones auf.

Noten.

(Musik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonstük ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch wiederholtes Hören dem Gedächtnisse einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer sehr gewöhnlichen Namensverwechslung versteht man gar oft durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeiget; eine durchgehende Note, will sagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig anzeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchstaben des Alphabets, die sie, weil bey ihrer Musik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes setzten. Diese Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen sie geschrieben waren, bestimmt. Wer etwas umständlich zu wissen verlanget, wie die Alten alles, was zum Gesange gehört, durch solche Buchstaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen selbst gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rousseaus Wörterbuche *). Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher setzen.

de ♮ c dède ♭a♮ c da GF GG

Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu schreiben, findet man beym Pater Martini **).

Erst in dem eilften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den itzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktinermönch Guido aus Arezzo, anstatt der Buchstaben, auf verschiedene parallel in die Queer gezogene Linien bloße Punkte setzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er stund, zeigte die Höhe des Tones im System an. Aber noch war kein Unterschied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein schreibet man einem pariſischen Doktor und Chorherrn Johann von Muris die Verbesserung der Aretiniſchen Noten zu, wodurch sie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekom-

*) Diction. de Musique Art. Note.

**) Storia della Musica T. I. p. 178.

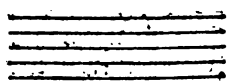
bekommen haben. Dieſer Doktor ſetzte, um nicht ſo viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im Syſtem ſind, auch zwiſchen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geſchieht; ferner ſetzte er anſtatt der Punkte kleine Vierecke, die er verſchiedentlich anders geſtaltete, um dadurch die verſchiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch ſoll er einige Zeichen zur Andeutung der ſchnellen oder langſamen Bewegung des Geſanges erfunden haben. Man findet dieſe Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt ſind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umſtändlicher zu beſchreiben.

Die Verbeſſerungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis ſie die itzt gebräuchliche Form bekommen haben, ſind, ſo viel ich weiß, noch von Niemand nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen iſt, beſchrieben worden.

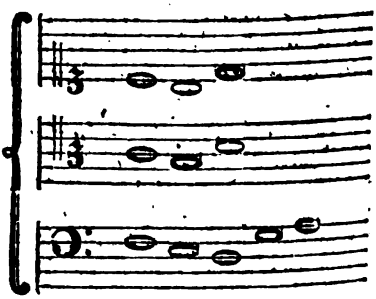
Damit diejenigen, welche der Muſik unerfahren, und doch begierig ſind, zu wiſſen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenſchaften kann aufgeſchrieben werden, einigen Begriff von dieſer merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerſt muß man merken, daß alle zum Geſang, oder für Inſtrumente brauchbare Töne, vom tiefſten bis zum höchſten, in Anſehung der Höhe in fünf verſchiedene Claſſen, die man Hauptſtimmen nennt, eingetheilt werden. Dieſe Hauptſtimmen heißen, von der tiefſten bis zur höchſten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt und der Diſcant. Jede dieſer Hauptſtimmen begreift zwölf, bis ſechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächſten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe abſteht *), und den man durch einen größern oder kleinern Buchſtaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Baſſes durch die Buchſtaben C, *C, D, *D, oder C, Cis, D, Dis, u. ſ. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d, u. ſ. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonſtüks ſchreiben will, ſo ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien alſo:



dieſe werden ein Notenſyſtem genennt. Will man mehrere zum Tonſtük gehörige Stimmen zugleich ſchreiben, ſo ziehet man ſo viel Notenſyſteme, als Stimmen ſind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet ſie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Franzöſiſchen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieſer Notenſyſteme zuſammen gehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich geſpielt werden, gehören drey verbundene Syſteme.

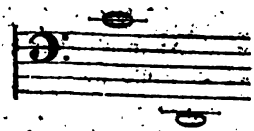


Nun muß man auch wiſſen, zu welcher Stimme jedes Syſtem gehöre. Dieſes wird durch ein beſonderes, im Anfang des Syſtems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüſſel

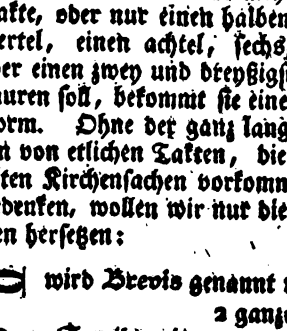
*) S. Halber Ton.

heit nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme oft verschieden *); hier sind nur zum Beyspiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme: der Baßschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein andrer wird G, Schlüssel genennt.

Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter, so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet; der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebene Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten die Töne c, h, d der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abstehen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die besondern Zeichen ♯ und ♭, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüssel, auf oder zwischen die Linien gesetzt werden. Dieses wird die Vorzeichnung genennt. Tritt aber eine Stimme über das Liniensystem herauf oder herunter, so werden für diese besondern Fälle noch kleinere Linien gezogen, also:



Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden, deutlich angezeiget werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stüks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauren soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichsten hersetzen:



wird Brevis genannt und gilt 2 ganze Takte.
— Semibrevis — — 1 Takt.
oder Minima — — ½ Takt.
oder Semiminima — ¼ Takt.
oder Fusa, eingestrichene ⅛ Takt.
oder zweygestrichene 1/16 Takt.
oder dreygestrichene 1/32 Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt ♩. ½ und noch ¼ Takt. Noten von viel kleinerer

*) S. Schlüssel.

er Gestalt vor gröſsere gesetzt, be-
ten Töne, die als Vorschläge dem
entlichen Ton vorhergehen; wie

Der Takt selbst hat auch seine be-
dere Zeichen: so bedeutet das an-
gs des Systems stehende Zeichen

den gemeinen geraden, oder vier-
rtel Takt; C den Allabreve Takt.

e übrigen Taktarten werden durch
hlen, die hinter die Vorzeichnung
etzt werden, angezeiget; als $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$,
$\frac{5}{4}$, und so fort. Die untere Zahl
zet die Gattung der dem Stük ge-
hnlichen Noten an, ob es Halbe,
ertel, oder Achtel seyen, die obe-
aber weiset, wie viel solcher No-
auf einen ganzen Takt gehen.
e langsamere, oder geschwindere
wegung aber wird durch überge-
riebene Worte angezeiget*). End-
h werden auch fast alle Manieren,
durch der Vortrag zierlicher oder
chdrüklicher wird: die Triller, Mor-
ten, Doppelschläge, das Schlei-
, oder Stoßen der Töne und der-
ichen, jede durch ihr besonderes
ichen ausgedrükt.

Hieraus ist klar, daß die itzt übli-
n Noten überaus bequem sind, je-
s Tonstük beynahe nach seiner gan-
n Beschaffenheit auszudrüken, so
ß vielleicht auch künftig wenig dar-
wird verbessert oder vollständiger
macht werden können. Rousseau
idet zwar die ganze Methode zu no-
en zu weitläuftig, und schlägt
e andere in der That kürzere Art
r. Aber sie hat bey ihrer Kürze
Unvollkommenheit, daß sie bey
rtem nicht so deutlich in die Augen
lt als die gebräuchliche, und daß
, besonders wo mehrere Stimmen
er einander geschrieben werden,
e stärkere Anstrengung der Augen

*) S. Bewegung.

erfodert. Er hat sie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beschrieben.

Es bleibet freylich sowol über das genaueste Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch diese noch andere Noten angezeiget werden kann, sondern blos von dem Geschmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch so bestimmt könnte in Noten angezeiget werden, so würde doch ohne guten Geschmak und groſse Kenntniß kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

* *

Die von J. J. Rouſseau vorgeschlagene, und von H. Sulzer berührte neue Bezeichnung der Töne findet sich ausführlicher entwickelt, in dem Projet concernant de nouv. signes pour la Musique, lu à l'Acad. des Scienc. 1742 und in der Dissertat. sur la Muſ. mod. Par. 1743. 12, beyde im 16ten Th. der Zweybrücker Ausg. s. W. Noch eine andre Bezeichnung schlägt er in s. Lettre à Mr. Burney, ebend. S. 265 vor. — Was H. S. von der Erfindung des Joh. de Muris sagt, stimmt nicht mit dem ganz überein, was in der Science et pratique du plain Chant, Par. 1673. 4. S. 120 und 173. von der Erfindung des Joh. de Muris gesagt wird. — —

Uebrigens handeln von der Muſikalischen Zeichenlehre überhaupt: Giov. Fr. Beccatelli (Parere sopra il uſo moderno di praticar nella Muſica queſto segno ♮ detto b quadro, in dem 3ten Bde. der Soppl. al Giornale de' Letterati d'Italia, S. 429. Ven. 1726. 8.) — Marc. Dietrich Brandis (Muſica ſignatoria, Lipſ. 1631. 12.) — Fr. Roberts (Diſc. concerning the muſical notes of the Trumpets and trumpet marine, and of the defects of the ſame, in dem 17ten Bde. der Philoſ. Transact. N. 195. S. 559.) — In bei

des P. Soubaity, Nouv. Elemens du Chant, Par. 1677. wird eine, der Rouſſeauiſchen Methode ähnliche Bezeichnung vorgeſchlagen.) — John Franc. de la Fond (A new Syſtem of Muſic both theoretical and practical, and yet not Mathematical, Lond. 1725. 8. iſt nichts als eine neue Zeichenlehre.) — Demoz (Methode de Muſique ſelon un nouv. Syſteme, très court, très facile, et très ſur . . . Par. 1728. 8. Auch hat er nach Maßgabe ſ. Syſtems ein Breviaire herausgegeben.) — Seb. Broſſard (Lettre en forme de Diſſertat. à Mr. de Motz ſur la nouv. methode d'ecrire le plein Chant et la Muſique, Par. 1729. 4. — Du Mas (L'art de la Muſique enſeigné et pratiqué ſur la nouv. Methode du bureau typographique, établi par une ſeule clef, un ſeul ton, un ſeul tems, un ſeul ſigne de meſure, Par. 1753. 4. Auch hat eben dieſer Verf. noch eine Art de la Muſique enſ. ſans tranſposter, Par. 1758. herausgegeben.) — Colizzi (Lotto Muſical, ou Direction facile pour apprendre en s'amuſant à connoitre les differens caractères de Muſique, Haye 1787.) — Mercier (Methode pour apprendre à lire ſur tous les clefs, Par. 1787.) — S. überhaupt die Art. Bezifferung, Schlüſſel, Temperatur. — —

Von der Geſchichte der muſikaliſchen Zeichenlehre handeln: Joh. Nicolai (In ſ. Tract. de Siglis veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703. 4. handelt das 2te Kap. S. 105. de Siglis muſicis et Notis.) — Jac. Tevo (In ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. handelt das 7te Kap. des 2ten Theils Dell' invenzione delle figure muſicali.) — Bern. Montfaucon (In ſ. Palaeogr. graec. . . . Par. 1708. f. wird im 3ten Kap. des 5ten Buches, S. 356. de Notis muſic. tam veteribus quam recentior. gehandelt.) — Joh. Lud. Walther (S. Lexicon diplomat. Ulm. 1756. f. enthält die verſchiedenen muſikal. Notenzeichen aus dem Mittelalter, vom 11ten Jahrh. an.) — Pet. Simon Fournier (Traité hiſtor. et crit. ſur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impreſſion de la Muſique . . . Par. 1765. 4.) — Gando (Obſervat. ſur le Traité . . . de Mr. Fournier . . Berne 1766. 4.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten im 57ten - 60ten §. §. von Adlungs Ann. zur Muſikal. Gelahrtheit, S. 233 u. f. der 2ten Ausg. — und in G. E. Leſſings Kollect. zur Litterat. B. 2. Art. Octav. Petruccius. — —

Auch gehören hieher noch die Deſcript. de la Pate ou de l'Inſtrument, qui ſert à regler le papier de Muſique, im 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris, S. 439. — und des Vaucanſville L'art gammographique . . . Par. 1784. 8. zu Folge welcher ein Menſch in einer Stunde ſoll 500 Seiten linieren können. —

Nothwendig.

(Schöne Künſte.)

In jedem Werke, das in beſtimmter Abſicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertiget worden, ſind einige Theile nothwendig, weil ohne ſie der Zwek deſſelben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht ſeyn würde, was es ſeyn ſoll; andre Theile aber ſind blos zufällig, und beſtimmen entweder die beſondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder ſie bewürken einige Nebeneigenſchaften deſſelben. Bey einer Uhr iſt alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die beſondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, ſind zufällig.

Die Werke des Geſchmaks ſind, in ihrem Urſprung betrachtet, oft mehr Aeußerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeiſterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künſtler wird lebhaft von einem Ge-

genſtand gerühret; ſeine ganze Seele wird davon entflammet; er fühlet ſich ſo voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Geſang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle ſeiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey ſcheinet alſo keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig iſt, ſtatt zu haben.

Aber in ſofern die Werke des Geſchmaks nicht blos natürliche Aeußerungen, ſondern Werke der Kunſt ſind, hat allerdings Ueberlegung dabey ſtatt; und ſchon der Name der ſchönen Künſte zeiget an, daß man ihre Werke nicht blos für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob ſie es gleich in ihrem Urſprung ſind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch ſeyn müſſen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der ſchönen Kunſt gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einen Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantaſie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der ſchönen Künſte weſentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von dieſen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenſchaften deſſelben. Deswegen muß der vollkommene Künſtler ein Mann von Verſtand und Ueberlegung ſeyn, der das Nothwendige ſeines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da iſt das Werk im Ganzen mangelhaft, wie ſchön oder angenehm es auch ſonſt im übrigen ſeyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zuſammenkommen, um ein Werk, dem es am Weſentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr iſt der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künſtler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterſcheiden. Auf jenes muß er zuerſt ſehen; und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret, dann kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung ſeiner Gemählde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben *). Wir haben ſchon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geſchmaks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgeſetzten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieſes allemal ein Werk des Verſtandes ſey. Die reichſte und lebhafteſte Einbildungskraft allein reicht zum vollkommenen Künſtler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verſtand erkennt. Bey dem Ueberfluß an Schönheiten, die von der Phantaſie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugſam überlegt worden, ſehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es ſchönen Trümmern, wo man einzelne Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu ſie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, ſondern auch bey Darſtellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung deſſelben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieſes zuerſt thun, indem er die Gedanken erfindet und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder ſo verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der genaue

*) S. Anordnung I Th. S. 152. und Gemählde II Th. S. 346 f.

naue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch sogar in Nebensachen ist immer etwas, das nothwendig, und etwas das zufällig ist, weil auch die Nebensachen einen Zwek haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieser bey Beurtheilung des Werks, über jeden einzelen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar oft versäumt, und daher entstehen gar viel Unschiklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derselben. Es kann nicht zu oft wiederholt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsetzen.

Numerus.

(Beredtsamkeit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beybehalten, um einen gewissen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benennt haben. Es ist schwer, einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt versteht man dadurch den Wolklang einzeler Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es scheinet, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte Wolklang verstehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrüken. Wie dem sey, so ist das Wort hier blos in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wolklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holpriges, und die Aussprache hinderndes darin ist, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet sogar in der gar einfachen Schreibart, die er genus subtile nennt, den gesuchten Wolklang *). In der That ist er in dem einfachesten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur überflüßig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. Sobald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll: da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter als die Materie der Rede, der Numerus

*) Sunt quidam oratori numeri observandi, ratione aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) omnino relinquendi. In Orat.

rus aber als die Form derſelben anzuſehen iſt. In verbis ineſt quaſi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheſte und kunſtloſeſte Numerus wird demnach dieſer ſeyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheſte, jedoch leicht fließende Form geordnet ſind. Dieſer Satz: Ich hab es geſagt, daß es ſo gehen würde, iſt ein Beyſpiel des einfacheſten Numerus. Jedes Wort darin iſt nothwendig, und die Stellung der Worte iſt ſo, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemeſſenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgeſprochen werden; wollte man ihn ſo abändern: daß es ſo gehen würde, das hab ich ſchon vorher geſagt; ſo würde man ihm den Numerus benehmen.

Dieſe Gattung des Numerus, die einfacheſte von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numeroſam orationem nennt. Ein ſolcher Satz iſt in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Inſtrument, z. B. ein Meſſer, das ohne irgend einen unweſentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, ſehr ſauber und fleißig ausgearbeitet iſt. Es thut nicht nur die Dienſte, die es thun ſoll; ſondern thut ſie leicht, läßt ſich aufs bequemſte faſſen, und gefällt bey ſeiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es iſt vollkommen, aber noch nicht ſchön.

Zunächſt an dieſen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenſchaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegenſatz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Dieſen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunſtloſen. Nam paria paribus adjuncta, et ſimiliter definita, itemque contrariis relata contraria, ſua ſponte cadunt plerumque numeroſa. Er führet davon folgendes Beyſpiel aus einer ſeiner eigenen Reden an. Eſt enim non *ſcripta* lex, ſed *nata*, quam non *didicimus*, ſed *accepimus* u. ſ. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an: — Wie gewonnen, ſo zerronnen, und dergleichen. Dieſer unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchſt einfachen Form ſchon ſymmetriſche Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entſteht. Er iſt in Abſicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelen Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Abſicht auf ſichtbare Formen iſt. Cicero ſagt ausdrüklich, dieſer Numerus ſey das, was die Griechen Rhythmus nennen. Hieraus läßt ſich überhaupt begreifen, daß die numeroſe Periode aus mehrern kleinen Sätzen oder Einſchnitten beſtehe, die ſowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verſchieden, aber ſo gut mit einander verbunden ſind, daß das Gehör alle zuſammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemeſſenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß ſo abgelöſt ſeyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, am Ende deſſelben befriediget ſey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber ſo, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Beſtehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, ſo müſſen dieſe wieder in größere Abſchnitte verbunden ſeyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, ſondern nach den wenigen größern Abſchnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der

Periode

Periode müssen, durch schiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerade auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppirung derselben *). Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht blos Eurythmie, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sache übereinstimmender Charakter erfodert wird, so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, oder das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältniß der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell fortrauschen; allmählig im Ton steigen oder fallen; und überhaupt jeden sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Ist der Inhalt ruhig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mitteln den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keineswegs unnöthig, oder überflüßig, diese Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gesichte hat, so fällt ihm auch oft ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechanischen Kunst nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besitzet, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus Acht haben soll; aber eben so schlecht würde es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammensetzung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäfftiget sind, gewiß

*) Man sehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel: Einschnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

viel dagegen gefehlt, wenigstens viel verſäumt worden, das mit einiger Aufmerkſamkeit kann verbeſſert, oder erſetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt ſich auf die Folge derſelben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zuſammenhang vieler Perioden entſteht; erſt alsdenn, wenn auch dieſes Ebenmaaß in allen Hauptheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derſelben beobachtet worden, iſt ſie das, was Cicero numerosam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten ſagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonſtüks zum beſten Beyſpiele einer Rede dienen, um ihr ſowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonſtük beſteht aus wenig Hauptheilen, oder Hauptabſchnitten, die in Anſehung der Länge ein gutes Verhältniß unter ſich haben. Jeder Hauptheil beſteht aus etlichen Abſchnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältniſſen der Länge oder Größe; die Abſchnitte beſtehen aus kleinen Einſchnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieſes dienet zum Muſter des Ebenmaaßes. Dann herrſcht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Hauptheil hat wieder ſeinen beſondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu ſtark abſtechen muß; in kleinern Abſchnitten geht auch dieſer, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche ſich vom Hauptton am meiſten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, ſo daß bey dieſer Mannichfaltigkeit der Töne der Hauptton doch immer herrſchend bleibt. Die Hauptheile endigen ſich durch vollkommene Cadenzen; die Abſchnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht ſo völlig beruhigen; die Einſchnitte mit noch unvollkommnern, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Muſik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der beſten Einrichtung eines Tonſtüks, die Beobachtung deſſelben ſehr erleichtern.

Iſokrates wird für den erſten gehalten, der ſeine Reden in Abſicht auf den Numerus gut bearbeitet hat *). Aber Gorgias, der älter als jener war, beobachtet auch ſchon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunſtloſen, von dem wir oben geſprochen haben. Cicero ſcheinet dieſen Punkt der Kunſt aufs Höchſte getrieben zu haben; und in ſeinen Reden findet man die vollkommenſten Beyſpiele davon. Viel beſondere und feine Bemerkungen über dieſe Materie findet man auch in Ramlers Ueberſetzung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da ſich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poeſie und Beredtſamkeit befindet.

Meines Bedünkens hätte, in dieſem Artikel, eine Unterſuchung des, zwiſchen dem dichteriſchen und redneriſchen Numerus, befindlichen Unterſchiedes, und der Gründe, aus welchen er entſteht, und der Urſachen, warum er beobachtet werden muß, ſo wie eine Beſtimmung der verſchiedenen Arten deſſelben für die verſchiedenen Arten der proſaiſchen Rede, gehört. Ferner hätten, wie mir ſcheint, billig

*) Qui Iſocratem maxime miratur, hoc in ejus ſummis laudibus ferunt, quod verbis ſolutis numeros primus adjunxerit.

darin die Gründe, warum Griechen und Römer, vermöge ihrer Sprache und ihrer ganzen Cultur, mehr Aufmerksamkeit auf die Bildung des Numerus verwandten, und mehr Würkung davon empfanden, so wie die Umstände erörtert werden sollen, vermittelst welcher die Neuern dahin gebracht, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden sind, Sorgfalt dafür zu tragen, oder tragen zu können. — Zu Ausfüllung dieser Lücken, so wie zu der Bestimmung des Begriffes vom Numerus überhaupt, werden dem Leser die Materialien liefern, Aristoteles, (in dem 8ten Kap. des 3ten Buches seiner Rhetorik.) — Demetrius Phalereus, (in dem Anfange seines Werkes περι ερμηνειας.) — Dionysius Halik. (in der Schrift περι συνθεσεως ονοματων, gr. bey den Rhetor. des Aldus, Ven. 1505. f. und einzeln Strasb. 1505. 8. Gr. und Lat. ex ed. Sam. Berkovii, Samos. 1604. 8. Isc. Upton, Lond. 1702. 8. und im 5ten Bande der Hudsonschen Ausg. der sämmtl. Werke.) — Cicero (in dem 3ten Buche der Schrift, De Oratore 44. Oper. Ed. Ern. I. S. 481. In dem Orator. 53. (Ebend. S. 643.) — Quintilian (im 9ten Buche Kap. IV. S. 457. Ed. Gesn.) — Von Neuern in lateinischer Sprache: Joh. Rapicius (De numero oratorio, Lib. VIII. Venet. 1554. fol. Argent. 1568. f. und bey dem Strebäus, De Electione verbor. Col. 1682. 8.) — Jac. Gorscius (De Period. et Numero oratorio Lib. II. Crac. 1558. 8.) — Steph. Ferrerius (De Numeris poetic. Ven. 1565. 8.) — Ger. Joh. Vossius (Im 4ten Kap. s. Instit. Orat. im 3ten Bd. S. 161 u. f. s. W. Amst. 1697. f.) — Willh. Kirchmayer (De Numero orator. Dissert. Viteb. 1698. 4.) — Chrstn. Saalbach (De numero oratorio. Diss. Gryph. 1702. 4.) — Christph. Jer. Rost (De numeris orat. aptis, Lipf. 1747. 4.) — u. s. w. — — In französischer Sprache: Batteux, in dem 8ten Kap. des 3ten Abschnitts, im 3ten Th. seiner Einleitung, Bd. 4. S. 134 u. f. 4te Aufl. — Malles, in den Principes pour la lecture des Orateurs, in dem 3ten Hauptst. Abschnitt 2. des 5ten Buches. — Marmontel, in dem 6ten Kap. des 1sten Bandes seiner Poetique françoise, handelt de l'Harmonie du Style, welches, zum Theil wenigstens, hierher gehöret, und Hr. von Schirach einzeln, Brem. 1768. 8. angewandt auf die deutsche Sprache, herausgab. — Condillac, in seiner Abhandlung über die Harmonie des Styles, bey dem 2ten Bande seines Unterrichtes aller Wissenschaften, S. 536. d. d. Uebers. — In englischer Sprache: J. Mason (Essays on poetic and prosaic Numbers, Lond. 1749. 8. 1761. 8.) — J. Harris (Das 2te Kap. im 1sten Bd. s. Philol. Inquir. handelt of Numerous Composition.) — J. Mitford (An Essay upon Harmony of Language . . . Lond. 1774. 8.) — Jos. Priestley (In seiner 3sten Vorlesung von der Harmonie der Prose, S. 330. der deutschen Uebers. — H. Blair (In seiner 12ten Vorles. Bd. 1. S. 247.) — In deutscher Sprache: Gedanken über den Numerum oratorium, in dem 18ten Th. der Gundlingianor. — Gedanken von dem Numero oratorio. — Erinnerungen darüber — und Antwort auf die Erinnerungen, in dem 2ten Theile der Greifswaldischen Critischen Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache, S. 259. 461 und 559. — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik, bey s. Ausg. der Besserschen Schriften.) — —

rus aber als die Form derſelben anzuſehen iſt. In verbis ineſt quaſi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheſte und kunſtloſeſte Numerus wird demnach dieſer ſeyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheſte, jedoch leicht fließende Form geordnet ſind. Dieſer Satz: Ich hab es geſagt, daß es ſo gehen würde, iſt ein Beyſpiel des einfacheſten Numerus. Jedes Wort darin iſt nothwendig, und die Stellung der Worte iſt ſo, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemeſſenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgeſprochen werden; wollte man ihn ſo abändern: daß es ſo gehen würde, das hab ich ſchon vorher geſagt; ſo würde man ihm den Numerus benehmen.

Dieſe Gattung des Numerus, die einfacheſte von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numeroſam orationem nennt. Ein ſolcher Satz iſt in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Inſtrument, z. B. ein Meſſer, das ohne irgend einen unweſentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, ſehr ſauber und fleißig ausgearbeitet iſt. Es thut nicht nur die Dienſte, die es thun ſoll; ſondern thut ſie leicht, läßt ſich aufs bequemſte faſſen, und gefällt bey ſeiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es iſt vollkommen, aber noch nicht ſchön.

Zunächſt an dieſen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenſchaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegenſatz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Dieſen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunſtloſen. Nam paria paribus adjuncta, et ſimiliter definita, itemque contrariis relata contraria, ſua ſponte cadunt plerumque numeroſa. Er führet davon folgendes Beyſpiel aus einer ſeiner eigenen Reden an. Eſt enim non *ſcripta* lex, ſed *nata*, quam non *didicimus*, ſed *accepimus* u. ſ. f. Insgemein trift man ihn bey alten Sprüchwörtern an: — Wie gewonnen, ſo zerronnen, und dergleichen. Dieſer unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchſt einfachen Form ſchon ſymmetriſche Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und vollklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entſteht. Er iſt in Abſicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelen Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Abſicht auf ſichtbare Formen iſt. Cicero ſagt ausdrüklich, dieſer Numerus ſey das, was die Griechen Rhythmus nennen. Hieraus läßt ſich überhaupt begreifen, daß die numeroſe Periode aus mehreren kleinen Sätzen oder Einſchnitten beſtehe, die ſowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verſchieden, aber ſo gut mit einander verbunden ſind, daß das Gehör alle zuſammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton den Charakter des Inhalts wol ausgemeſſenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß ſo abgelöſt ſeyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, am Ende deſſelben befriediget ſey; es muß einen kleinen Ruhepunkt füllen, aber ſo, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Beſtehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, ſo müſſen dieſe wieder in größere Abſchnitte verbunden ſeyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, ſondern nach den wenigen größern Abſchnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der

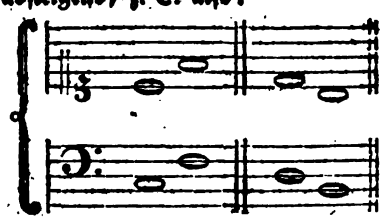
Periode

Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Sayte vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Sayte der Ton der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die zehnte den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöhet, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (δια πασων), das ist das Intervall, das alle Sayten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruk sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne sey von acht Octaven *).

Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in sofern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Diesen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven. Denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Sayte eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton, blos mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsetzer, die Octave klinge leer, und verbieten sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu setzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbaß oft weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt, weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder absteigend, z. E. also:



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Satz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe solcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, sehr gute Würkung, wie man in dem Grau-

*) S. Umfang.

nischen fürtrefflichen Chor Mora'etc. aus der Oper Iphigenie, sehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton ist ½, oder ¼, ⅛ u. s. f. und an diesem Verhältniß darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen darf.

Ode.

(Dichtkunst.)

Das kleine lyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheinet in so mancherley Gestalt, und nimmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheinet, einen Begriff festzusetzen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es scheinet, daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunstrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunstrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen, daß sie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedichte; daß Anakreon ein größerer Dichter sey, als Homer: sondern so, daß die Art, wie der Odendichter in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr Poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet sich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andere Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maaßgebung dessen, was sie ausdrükt, höchst poetisch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzet, oder doch sehr einnimmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mäcenas bat sich selbst bey dem Dichter zu Gaste; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: Du kannst kommen, wenn du mit schlechtem Wein, als dessen du gewohnt bist, vorlieb nehmen willst. Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und witziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton vorträgt; und indem er ihn in

einer

einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes, der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieses Gedichts zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist, das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schwer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwikeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist: so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem solchen Zustande alles übersieht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperbolisch, stark und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Gesuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen ausserordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken, sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Witzes gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, der ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwikelt, aber eine den Gesetzen der Einbildungskraft und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetische Taumel des Dichters insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung oder sanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesetzt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmükte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist würklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat,) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken, zu Hülfe *). Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten **). In der Gemüthslage, worin der Odendichter sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher

*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

**) S. die Vorrede zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Karschin.

Daher iſt zu vermuthen, daß jede würkliche Ode, ſie ſey hebräiſchen, griechiſchen, oder celtiſchen Urſprunges, in dem Klange mehr Muſik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieſes liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunſt machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechiſchen Dichter fand mancherley Gattungen deſſelben *). Die Anordnung der Verſe in Strophen, die nach einem Muſter wiederholt werden, ſcheinet blos zufällig zu ſeyn, ob ſie gleich itzt beynahe zum Geſetz geworden.

Dieſes ſcheinet alſo der allgemeine Charakter aller Oden zu ſeyn.

In beſondern Zügen aber herrſcht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton iſt ſie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder ſie iſt blos ernſthaft und pathetiſch, oder gar wol nur klein, launiſch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und ſtürmenden Pauke, bis auf den ſanften Ton der Flöte ſind, ſo vielfältig kann der Ton ſeyn, in welchem der Odendichter ſingt: und in dem Ton iſt die Ode bald durchaus gleich, bald ſteigend, bald fallend. Eben ſo mannichfaltig iſt ſie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt ſie uns den Dichter in lebhafter Empfindung ſehen, deren Veranlaſſung wir nicht wiſſen, bis er ganz zuletzt den Gegenſtand kurz anzeiget, der ihn in dieſen außerordentlichen Zuſtand geſetzt hat. So iſt Klopſtoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetiſch an:

Der die Schikungen lenkt, heißet den frömmſten Wunſch
Mancher Seligkeit goldenes Bild
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
Wo ein Sterblicher gehen will.

*) S. Sylbenmaaß; Versart.

In dieſem Ton und in dieſer Materie über die verborgenen Wege der Vorſicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu laſſen, wodurch dieſe feyerlich ernſthafte Betrachtung veranlaſſet worden. Ganz am Ende entdeken wir ſie, da der Dichter ſie kurz anzeiget, und nun ſchweiget. Er kommt zuletzt auf dieſe Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott, der das Schikſal geordnet) auch, was das erzitternde Volle Herz kaum zu wünſchen wagt.
Wie von Träumen erwacht, ſehen wir denn unſer Glük,
Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erſt die Veranlaſſung aller dieſer Betrachtungen, indem er ſchließt:

Dieſes Glüke ward mir, als ich zum erſtenmal
Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemal läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenſtand, der ihn belebt, ſehen, verweilet ſich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Geſicht, und hält ſich bis ans Ende mit Aeuſſerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaſſet hat. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich ſeinen Gegenſtand, indem er mit dem Wunſch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte ſeiner Seele anvertraut iſt, glüklich fahren möge. Denn verläßt er dieſen Gegenſtand; die Sorge für ſeinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menſchen, die es zuerſt gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieſer Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menſchen, die alles wagt, was ſie nicht wagen ſollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken ſchließt:

Coe-

Coelum ipsum petimus stultitia, neque
Per nostrum patimur scelus
Iracunda Iovem ponere fulmina.

Hier ist also der Plan der angeführten Klopstokischen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenstand, der den Dichter ins Feuer gesetzt, nur einen Augenblik, und halten sich durch die ganze Ode bey der Würkung desselben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenstand allein den ganzen Gesang aus. So ist die zehnte Ode des Horaz im ersten Buche ein Lobgesang auf den Mercurius, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; der Dichter wendet sein Auge mit keinem einzigen Blik von seinem Gegenstand ab. Klopstoks Ode, die beyden Musen, ist eine höchst poetische Beschreibung des Gegenstandes, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; und die meisten Oden des Anakreons sind liebliche Schilderungen eines Gegenstandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechseln Ursach und Würkungen wechselweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausschweifungen von seinem Gegenstand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber sehen wir ihn in einem hohen poetischen Taumel, dessen Veranlassung wir kaum errathen, und unter dessen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zusammenhang erbliken. Ein Beyspiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmste der Musen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet sie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu singen: er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Gesang der Muse, die gekommen sey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber itzt erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumschweifend eingeschlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um von Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheinet er uns merken zu lassen, daß er diese Wohlthat den Musen, seinen Schutzgöttinnen, zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Musen für seine Beschützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgestürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten furchtbarsten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er itzt die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzuflößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstützt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Seegen der Götter gewinne, und von großer Würkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabscheuen, und erwähnet zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briareus, den verwegenen Orion, den Typhöus, den Ti-

tyus

tyus und den Pirithous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton erst die Calliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander abstechende Vorstellungen in diesem Gesang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz sagt einer dieses, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel aufzulösen; so sehr verstekt ist oft der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr verstekten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und den Plan dieser Ode hieher zu setzen wagen, den Baxter, wie höhnisch auch unser sonst fürtreffliche Geßner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zuletzt auch seine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mäcenas, über die Lage der Sachen sich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Künste der Musen in Flor bringen, dabey sich durchaus einer gelinden Regierung befleissen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber blos seinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäsar selbst errathen zu lassen, sich vorgesetzt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttinn um ihren Beystand für diesen Gesang anrufte; aber er meynte es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beyzustehen, und durch Ermunterung vieler Dichter seinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar sprechen; er kommt plötzlich auf sich selbst zurük, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschützt haben, und noch beschützen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, blos sich zu ergötzen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drükt er sehr poetisch aus, daß die Musen ihm sichern Schutz angedeyen lassen. Damit bestätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheinet, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Musen beschäftiget, die ihm deswegen

gegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weisheit selbst gegen die Auflehnung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu setzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein sich ihrer Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdekt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung die Götter für die neue Regierung zu interessiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleichet er dem Solon, der sich närrisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jedet gemeine oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand, von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstok so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hoch fliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein andrer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von so einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anständigen Tone haben besingen können? Der wahre Odendichter sieht einen Gegenstand, bey mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindungen in ihm erwekt: tausend andre Menschen sehen denselben Gegenstand mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht ausserordentlichem Genie zum Singen erwekt, ist von leidenschaftlicher Art; und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinesten. Die beyden erstern sind allem Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb wilde, so wie der noch unmündige Mensch äussert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohlokken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheinet hienächst auch Oden veranlasset zu haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegebenen Oden, ist der Stoff derselben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegenstandes der Ode; andre sind phantasiereich, und legen uns lebhafte Schilderungen, von einer feurigen Phantasie ent-

entworfen, vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermischt. In der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: insgemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lobe gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Affekt ist Bewunderung, und oft sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantasiereiche Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandusische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerühret, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt, durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabey blos um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursachet hat, nähret: andremal aber veranlasset das Gemählde bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese setzet er, als die Moral seines Gemähldes hinzu *). Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sextius **), und viel andre dieses Dichters. Sie scheinet überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinne sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyspiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses blos auf das Lob seines Weines abzielt; denn der Dichter setzet am Ende seiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein liebet Bach,
Mit meinem Wein sollst du dich nicht vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist der empfindungsvolle. Der Odendichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn besinget er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen, seine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuung verursachet; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feurig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräg eines dieser Charaktere trägt; oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, wobey er sich begnüget den

*) S. Moral.
**) Lib. I. Od. 4.

den Gegenstand derselben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu lassen. Gar oft mischet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum sind sie zwar allemal nachdrüklich, dem in Affekt gesetzten Gemüthe sehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend stark und wahr, andremal aber hyperbolisch, wie denn die Leidenschaft insgemein alles vergrössert oder verkleinert, auch oft nur halb, oder einseitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung gesetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenschaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite sieht, wenn er ein Mann ist, der tief und gründlich zu denken gewohnt ist: da giebt die Empfindung seinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt sie zu wahren Machtsprüchen, gegen die Niemand sich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden, darin dieser dreyfache Stoff abwechselt; da der Dichter von einem Gegenstand lebhaft gerühret, jede der verschiedenen Seelenkräfte an demselben übet; da Verstand, Phantasie und Empfindung bald abwechseln, bald in einander fließen. In diesen herrscht eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenstand erwekt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchst interessante Weise vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyspiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorstellung, die Aeusserung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen diese Beyspiele aus dem Horaz, als dem bekanntesten Oendichter, wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches ist nichts anderes, als dieser Satz: es ist klüger das Gegenwärtige zu geniessen, als sich ängstlich um das Künftige zu bekümmern. Er ist auf die kürzeste und einfacheste Weise in eine Ode verwandelt. Diese Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den besondern Fall dieser Person mit Wärme und lebhaftem Interesse anwendet, daneben alles mit starken poetischen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiser Mann sich weder durch das anscheinende Glük zu grossen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glüks kleinmüthig machen läßt," höchst poetisch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er diese Lehre in einem warmen dringenden Ton einschärft. Erst wird sie in einer kurzen sehr mahlerischen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo, neque dum procellas
Cautus horrescis, nimium premendo
Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreisung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, sehr kurz und lebhaft durch ein paar mahlerische Meisterzüge ausgedrükt.

Aurea quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obsoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

Schon diese beyde Strophen stellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter sehr am Herzen, seinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerst die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchst treffende allegorische Bilder zu schildern:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus; et celsae graviore casu
Decidunt turres; feriuntque summos
Fulgura montes.

Hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey widrigem und günstigem Glüke dessen Veränderlichkeit bedenkt, deren ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus ziehet er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glük eine bessere Zukunft hoffen lasse.

Non si male nunc et olim
Sic erit.

Zuletzt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schweren Geschäfften abgiebt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glüke sich herzhaft, und im günstigen vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und fürtrefflichen Allegorie geschieht.

Rebus angustis animosus atque
Fortis appare; sapienter idem
Contrahes vento nimium secundo
Turgida vela.

Hier sieht man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts sagen, als dieses einzige: du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anloken wird. Die Wendung, die er diesem Gedanken giebt, und der höchst lebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweiht!“

Man siehet aus diesen Beyspielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affekt, in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen: seitdem Sybaris die Lydia liebt, hasset er die freye Luft und die Leibesübungen ꝛc. so lag ehedem der Sohn der Thetis verstekt; so weiß man nicht, ob er ein sathrisches Epigramma machen, oder blos die seltsame Würkung der Liebe an diesem Beyspiel in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindungen setzet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. s. w.“ so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung

der Annehmlichkeit eines der Horaziſchen Landſitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünſchet. So entſtehen auch aus poetiſchen und bilderreichen Schilderungen des innern Zuſtandes, darin ein Menſch durch irgend eine Leidenſchaft geſetzt worden, die angenehmſten, die feurigſten, die zärtlichſten, die erhabenſten Oden.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um von der Natur und den verſchiedenen Charakteren der Ode ſich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergeſſen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunſt, Zwang, oder aus bloßer Luſt nachzuahmen, ihr Genie in den Ton der Ode ſtimmen, und das, was ſie mit ſo viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß ſehr ſchlau ſeyn, und ſeine Ode mit erſtaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir ſeine verſtellte Empfindung für wahr halten ſollen. Es begegnet ihm ſehr leichte, daß das, was er ſagt, mit dem Ton, darin es geſagt wird, nicht ſo vollkommen übereinſtimmt, als es in der würklichen Empfindung geſchieht. Selbſt Horaz konnte ſich nicht allemal ſo verſtellen, daß man den Zwang nicht merkte: ſeine Ode an den Agrippa*) iſt gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von ſeinem Unvermögen ſagt, nicht im Ernſt meynet. Von ſolchen Oden kann man nicht erwarten, daß ſie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeiſterung geſchrieben worden. Da es eine der Eigenſchaften des dichteriſchen Genies iſt, ſich leicht zu entzünden: ſo kann auch die durch Kunſt, oder Nachahmung entſtandene Ode, der wahren, von der Natur eingegebenen, ſehr nahe kommen.

*) Lib. I. Od. 6.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyriſch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anſtekendes; in der Ode zeigen ſie ſich aber auf die lebhafteſte Weiſe: darum iſt dieſe Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyriſche Dichter, von denen man ſagt, daß ſie die noch halb wilden Menſchen gezähmet, und unwiderſtehlich, obgleich mit ſanftem Zwange dahin geriſſen haben, wohin ſie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine beſondere Art derſelben iſt, dieſes vor viel andern Werken der ſchönen Künſte voraus, daß ſie ihre Kraft auch bey noch rohen Menſchen zeiget, da die Beredtſamkeit, die Mahlerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geſchmak entſtandene Kunſt viel weniger popular iſt.

Zwar ſcheinet es, daß die hohe Ode ſich ſehr von dem Charakter, wodurch ſie auf den großen Haufen würket, entferne, da viel Pſalmen, pindariſche und horaziſche Oden oft den feineſten Kennern nicht verſtändlich genug ſind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieſer Entfernung der Zeit, in der ſo unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und ſehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches ſehr ſchwer ſcheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig geweſen. Denn iſt auch ein Unterſchied zu machen zwiſchen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey beſondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menſchen intereſſirenden Veranlaſſungen gedichtet worden. Jenen iſt das Populare, Verſtändliche, weſentlich nothwendig; bey dieſen wird

der Zwek erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewisse merkwürdige Gegenstände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Würkungen der Phantasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafte Schilderung des lyrischen Dichters merkwürdig und unvergeßlich: manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und würksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak, zu danken haben *). Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Oendichter; diese sind: Alcäus, Sappho, Stesichorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcman, Anakreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzele Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant, weil darin blos die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewiedmet **). Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem

*) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV - XXVIII.

**) S. Pindar.

dem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommensten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anbot. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken, sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Würkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrner Mann, von so reifem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtreffliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier wäre also fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunstrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer sind, wie in allen Zweigen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurük geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden *). Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anakreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweig der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

Schreket noch andrer Gesang dich,
o Sohn Teutons,
Als Griechengesang: —
— So bist du kein Deutscher! ein Nachahmer
Belastet vom Joche, verkennst du dich
selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem

*) Lyricorum Horatius fere solus legi dignus. Quintil. Instit. Lib. X. Cap. 1, 69.

der Zwek erreicht, wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewisse merkwürdige Gegenstände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir kömen den wunderbaren Gang und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Würkungen der Phantasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafte Schilderung des lyrischen Dichters merkwürdig und unvergeßlich: manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und würksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak, zu danken haben *). Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odendichter; diese sind: Alcäus, Sappho, Stesichorus, Ibicus, Bacchylides, Simonides, Alcman, Anakreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzele Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant, weil darin blos die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewiedmet **). Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem

*) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV-XXVIII.

**) S. Pindar.

dem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beste vorbereitet sind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommensten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anbot. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken, sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Würkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrner Mann, von so reifem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtreffliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier wäre also fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunstrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer sind, wie in allen Zweigen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurük geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden *). Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anakreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweig der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

Schreket noch andrer Gesang dich,
o Sohn Teutons,
Als Griechengesang: —
— So bist du kein Deutscher! ein Nachahmer
Belastet vom Joche, verkennst du dich
selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem

*) Lyricorum Horatius fere solus legi dignus. Quintil. Instit. Lib. X. Cap. 1, 69.

Inhalt. Nur Schade, daß dieser würklich unvergleichliche Dichter in seinen Oden von geistlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff seinen Flug so hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächst diesem verdienet Ramler eine ansehnliche Stelle unter unsern einheimischen Odendichtern. Er hat das deutsche Ohr mit dem Wolklang der griechischen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horazischen Ode in der deutschen vollkommen getroffen. Hierin scheinet er seinen Ruhm gesucht zu haben; denn man entdekt leicht bey ihm den Vorsatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu seyn. Selbst in der Wahl des Stoffs scheinet er des Römers Geschmak zum Muster genommen zu haben. Für die höhere Ode ist Friedrich sein August; zu der gemäßigten von sanft empfindsamen, oder blos phantasiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchst angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen bestreut. Was kann anmuthiger und lieblicher seyn, als sein Amynt und Chloe? Höchst mahlerisch und phantasiereich ist die Sehnsucht nach dem Winter, und mit einem höchstglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter diese schöne Ode geendiget. Nichts ist zärtlicher und von sanfterem Ausdruk, als das wechselseitige Lied Ptolemäus und Berenice.

Auch Lange und Pyra, die es zuerst gewagt haben, der deutschen Ode ein griechisches Sylbenmaaß zu geben, und Uz stehen mit Ehren in der Classe der guten Odendichter. Dieser letztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken und Bildern, bald den hohen Ernst, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. Cramer hat vorzüglich den Psalm für seine Leyer gewählt; sein Vers ströhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräischen Ausdruks erreicht, so übertrifft er doch darin meistentheils seine deutschen Vorgänger.

Ueberhaupt scheinet es, daß die Ode das Fach ist, darin die deutsche Dichtkunst sich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unsre Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem sie zur besten Anwendung ihrer Talente, die Menschen und ihre Geschäffte besser übersehen könnten!

Ausser den, bey dem Artikel Lyrisch (S. 301 u. f.) angeführten, von dem lyrischen Gedicht überhaupt, und mithin auch von der Ode, handelnden Schriften, haben darüber noch besonders geschrieben, in französischer Sprache: Houdard de la Motte (Discours sur la poesie en général, et sur l'ode en particulier vor seinen Oden im 1ten Bd. s. W. Par. 1753. 12. Deutsch von Joh. Fridr. Mey, vor den Oden der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, Leipz. 1728. 8.) — Gibert (Projet de dissertat. sur l'Ode. gegen den vorhergehenden Disc. des la Motte, in den Mem. de Litterat. et d'Hist. des P. Mollez, im 1ten Th. des 1ten Bandes.) — P. Charl. Roy (Reflex. sur l'Ode, in seinen Oeuvr. mel. Par. 1727. 12.) — Remond de St. Mard (Reflex. sur l'Ode, in s. Reflex. sur la Poesie, im 5ten Bd. s. Oeuvr. Amst. 1749. 12.) — Marmontel (Das 15te Kap. im 2ten Bd. s. Poet. franç.) — Sabatier (Discours sur l'Ode, vor s. Odes, Par. 1766. 8.) — d'Alembert (Reflex. sur la poesie, et sur l'Ode en particulier, im 5ten Bande S. 455. s. Melang. de Litterat. d'Hist.

d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1767. 12.) — Val. de Rebengac (Eine Abhandlung über die Ode, im 3ten Bd. ſeiner franz. Ueberſ. der Oden des Horaz, Par. 1781. 12. 2 Bd.) — Domairon (Der 6te Art. des 3ten Kapitel im 2ten Bd. S. 106 u. f. ſ. Principes généraux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bd. handelt v. d. Ode.) — —

In deutſcher Sprache: J. F. Löwen (Anmerkungen über die Odenpoeſie, im 1ten St. von Joh. Wilh. Hertels Sammlung Muſikal. Scheiſten, Leipz. 1752. 8.) — Ungen. (Ein Verſuch von der Ode, in dem 1ten St. des 2ten Bandes der vermiſchten Beyträge zur Philoſ. und ſchönen Wiſſenſch. vergl. mit dem 3ten Bd. S. 222. der Allg. Deutſchen Bibl.) — Auch enthält über die Theorie der Ode vortrefliche Bemerkungen die Recenſion der Klopſtokſchen Oden in eben dieſer Bibliothek im 19ten Bd. — — Uebrigens haben die mehreſten Verf. unſerer Poetiken (S. Art. Dichtkunſt, S. 675 u. f.) auch von der Ode, aber freylich ſo gehandelt, daß man dadurch nicht einmahl beluſtigt werden kann. — —

Oden haben geſchrieben, bey den Griechen: Pindar (ſ. deſſen Art.) — Anakreon (ſ. deſſen Art.) — Fragmente ſind übrig vom Alcäus (ſ. den Art. Lied.) — Von der Sappho (Die von ihr auf uns gekommenen Fragmente, ſind bey den verſchiedenen Ausg. ſo wie auch bey den franzöſiſchen Ueberſetzungen des Anakreon, aber vollſtändiger in Fulv. Urſini Carmin. novem illuſtr. Foem. ex offic. Chriſtph. Plantini 1568. 8. gr. befindlich. Das bekannte Gedicht an Phaon iſt, bey Gelegenheit der Ueberſetzung des Longins, und auch einzeln, ſehr oft, in alle neuere Sprachen überſetzt, und mannichfaltig erklärt worden. Longepierre hat bey ſeiner Ueberſetzung ihrer und der Gedichte des Anakreon, Par. 1684. 12. ihr Leben geſchrieben, und Bayle hat ihr einen Artikel gewidmet.) — Steſichorus (in der Samml. des Fulv. Urſinus S. 79.) — Ibykus (Ebend. S. 115 und 318. In der Samml. der Carminum poetar. novem Lyr. Poet. . . . Alcaei, Sapphus, Steſichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari etc. von H. Stephanus 1560. 8. Antv. 1567. 12. gr. und lat. und öfter, S. 90 und 423.) — Bacchylides (bey dem H. Steph. S. 240 und 424; bey dem Urſinus S. 119 und 340.) — Simonides (bey dem Heinr. Steph. S. 272. 424. 451. bey dem Urſinus, S. 153. 198 und 328. 340.) — Alkman (bey dem Urſinus, S. 63 und 297. bey dem Steph. S. 334. 425. 455.) — Ueber die mehreren griechiſchen lyriſchen Dichter ſ. Fabr. Bibl. graec. Lib. II. Cap. XV. — —

Von römiſchen Dichtern: Q. Horatius Flaccus († 3995. Odar. Lib. IV. Epod. L. I. und Carmen Saecul. Ueber die Ausg. ſ. den Art. Horaz. Einzeln hat ſeine lyriſchen Gedichte, unter andern, Ge. Wade, Lond. 1731. 8. herausgegeben, einiger frühern Ausgaben, als der Leipziger (ohne Jahrsz.) 4. und 1492, der Pariſer 1488. 4. und anderer nicht zu gedenken. Ueberſetzt in das Italieniſche: auſſer einzeln Oden, ſämmtlich vierzehnmahl, zuerſt von Giorg. da Jeſi 1595. 12. in nachgeahmten Versarten des Originales; von Fed. Noni, Fir. 1672. 1675. 12. 2 Th. in Umſchreibungen; von Lor. Mattei, Rint. 1679. 8. eben ſo; von P. Aberani, Ven. 1680. 8. in reimſr. und gereimten Verſen; von Giov. Fabrini, Ven. 1692. 4. mit den ſämmtl. Werken des Horaz; von Girol. del Buono, im 3ten Bd. der Racc. dei Poet. lat. Mil. 1735. 4. in reimſr. Verſen; von Stef. Pallavicini, Leipz. 1736. 8. in reimſr. und ger. Verſen; von Fr. Borgianelli, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1737. 8. in ger. Verſen; von Ott. della Riva, Ver. 1746. 8. eben ſo; von Greg. Redi, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1751. 8. in reimſr. Verſen; von Bertola, und Corſetti, mit den ſämmtl. W. des Horaz, Sienna 1759. 1777. 8. 2 Bd. vom D. Mattei, 1777. 8. Von Giuſ. Ott. Gavelli, Liv. 1782. 8. Von einem Ungen.

Reggio 1786. 8. in ger. Versen. In das Spanische: so viel ich weiß, nur einzele Oden. Fabricius, in der Bibl. lat. I. 421. n. Aufl. führt verschiedene Uebersetzungen des Horaz überhaupt, unter andern eine von Villeno de Vidma, an, welche mir auch sonst schon, allgemein, vorgekommen ist, die ich aber denn doch nicht näher kenne. In das Portugiesische: von Alex. Siqueira, Evora 1633. 8. In das Französische: Vollständig, in Versen: achtmahl, von Jacq. Mondot, Par. 1579. 8. Von Rob. und Ant. d'Agneaux, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1588. 8. Von P. Marcassus, P. 1664. 8. Von de Bele, aber überhaupt nur 18 Oden, Par. 1693. 12. verm. mit 10 andern, 1695. 8. Von Pellegrin, P. 1715. 12. 2 Bd. Von dem Abt Salmon, Par. 1752. 12. Von Ger. Valet de Rehengac, Par. 1752-1781. 12. 2 Bde. (die beste.) Von Chabanon de Maygris 1777. 12. (nur das 3te Buch.) In Prosa, zehnmahl: von Mich. Marolles mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1652. 8. 2 Bde. Von Algay de Martignac, eben so, Par. 1678. 12. 2 Bde. Von J. B. Morvan de Bellegarde, bey der Uebers. des Horaz von Tartaron, P. 1685. 12. 1749. 8. 2 Bde. Von And. Dacier, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1681-1689. 12. 10 Bde. Aufl. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12. 8 Bde. (diese Uebers. veranlaßte zu ihrer Zeit viele Kritiken, wovon sich nähere Nachr. in Goujets Bibl. franç. Bd. 5. S. 342 u. f. finden.) Von Noel Et. Sanadon, mit den übrigen W. des Dichters, P. 1728. 4. 2 Bde. 1756. 12. 8 Bde. Von Ch. Batteux mit den übrigen Gedichten (auslassend) 1750. 8. 1763. 12. 2 Bde. Von P. Toussaint Massen, 1757. 12. Von Desfontaines, Lyon 1759. 12. (aber nicht vollständig.) Von Vaniere 1761. 8. (aber nur das 1te Buch) Von Cl. Binet, mit den übrigen W. des H. 1783. 16. 2 Bde. In das Englische: Die erste Uebersetzung derselben schreibt Warton, in seiner history of engl. poet. Bd. 3. S. 424. Anm. d. dem Th. Hawkins im J. 1626. zu. Wie oft sie überhaupt übersetzt worden, weiß ich nicht; die mir bekannten Uebersetzer der Oden sind: Rider (1644. 12.) Smith (1649. 8.) B. Holyday (1652. 8.) Al. Broome (1660 und 1680. 8.) Th. Creech mit den übrigen W. 1690. Von verschiedenen, nebst den Satiren 1715. 8. 1722. 8. Oldisworth (1719. 8. 1737. 12.) Phil. Francis (1743 und 1778. 8. 4 Bd. mit den übrigen W. des Dichters.) Tower (mit den übrigen Werken des Horaz, 1744. 12. 2 Bd.) Davidson (1746. 8. in Prosa.) Watson und Patrik (1750. 8. 2 Bde. mit den übrigen Werken des Dichters, in Prosa.) Stirling (1752-1753. 8. 2 Bd. mit den übrigen W. des H.) Christph. Smart (1754. 12. 2 B. 1762. 12. 2 B. mit den übrigen W. d. H. und in Prosa.) J. Duncombe (1757. 8. 2 Bde. 1767. 12. 4 Bde. mit den übrigen W. des H.) W. Greene (1777. 8. 1783. 8.) J. Gray (1778. 8. mit den Episteln.) W. Tasker (Select Odes of Pind. and Horace 1781. 8.) — In das Deutsche: von Buchholz, Rint. 1639. 8. in Reimen; von den Schülern des M. Bohemus, zu Dresden 1656. 8. vier Bücher eben so jämmerlich; von Rothe, mit den sämmtlichen Werken des Dichters, Basel 1671. 8. in Prosa; von Weidner, Leipz. 1690. und (wird man es glauben?) ebend. 1769. 8. in elenden Reimen; von Rulf, mit den sämmtlichen Werken des Dichters, Leipzig 1698 und 1707. 8. in Prosa; von Röder, Nürnb. 1741. 8. das erste Buch in Reimen; von Groschuf, Cassel 1749. 8. 2 Bd. mit den sämmtlichen Werken des Dichters, in Prosa; von Lange, Halle 1752. 8. (Hierher gehört aus dem 4ten Theile von G. E. Lessings kleinen Schriften, ein Brief (der 24te) an H. F. der in dem Hamburgischen Correspondenten bey Erscheinung der kleinen Schriften eingerückt wurde, und auf welchen Hr. Lange antwortete. Hierauf erschien erst das Vademecum, und darauf ein Brief von Hrn. Lange an F. Nicolai, und eine Antwort von diesem. In dem 4ten Th. von Lessings verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 113 u. f. sind diese Schriften sämmtlich zu finden.) Von dem Gr.

v. Solms, Braunſchw. 1756. 1760. 8. in Reime, zu deren Entſchuldigung ſich aber ſagen läßt, daß der Verf. auf beſondre Veranlaſſung, nicht aus eigenem Antrieb, eine gereimte Ueberſetzung übernommen hat; von (Hrn. v. Breitenbauch) Leipzig 1769. 8. 1776. 8. in Reime; von Hrn. Ramler, Berl. 1769. 8. Funfzehn; nähmlich in jedem der verſchiedenen, in dem Original vorkommenden 15 Sylbenmaße, (vier jambiſche in den Epoden abgerechnet,) eine, welche nachher durch die in der Berliner Monatsſchrift eingerückten vermehrt worden ſind, dergeſtalt, daß wir noch die Hofnung haben, die ſämmtlichen Oden des Horaz durch Hrn. Ramler zu erhalten; von Frd. D. Behn, zwölf in den Versm. des Originals, Lüb. 1773. 8. aber ſehr holprich; von K. A. Küttner, das 1te Buch, Leipz. 1772. 8. metriſch; von verſchiedenen, nebſt den übrigen W. des Dichters, Anſp. 1773 u. f. 8. 3 B. in Proſa; von C. Maſtaller, vierzehn St. in f. Ged. Wien 1774. 8. metriſch; von K. Ferd. Schmid Sechzehn, Leipz. 1774. 8. Von Jac. Frdr. Schmidt, Gotha 1776. 1783. 8. 3 Th. 1793. 8. metriſch; von einem Ungen. Dreyßig Oden, Leipz. 1779. 8. Noch dreyßig, ebend. 1780. 8. Von K. J. Jördens, Berl. 1781. 1786. 8. 2 Bde. Von einem Ungen. Die beyden erſten Bücher, Leipz. 1791. 8. in Proſa; von C. F. K. Herzlieb, Stendal 1786. 1791. 8. 3 Th. und 3 Bücher; von Joh. Dav. Müller, zehn, in f. Oden, Magd. 1787. 8. Von Joh. Fde. Roos, Gießen 1791. 8. 1ter Th. metriſch. Auſſer dieſen ſind von verſchiedenen ältern und neuern Dichtern, deren einzeln ſehr viele überſetzt und nachgeahmt worden, wovon in J. G. Schummels Ueberſetzer Bibl. Wittenb. 1774. 8. einezemlich ausführliche Anzeige ſich findet, Oden nach dem Horaz, gab Hr. Gleim, Berlin 1769. 8. heraus. Beſondre Erläuterungsſchriften über die lyriſchen Gedichte des Horaz: In Libr. I. Odar. von Ubc. Turnebus, in ſ. Adverſ. Arg. 1509. f. 3 Bd. einzeln, Par. 1577 und 1586. 8. — Pauli Franci Commentar. Horatiani praemetium in I. et II. Libr. Odarum, Frft. ad Viadr. 1521. 8. — In Q. Hor. Fl. Od. et Epod. Libr. Herm. Figulus, Frcft. 1546. 4. — Io. Caeſarius in Od. triginta duas Lib. pr. Rom. 1566. 8. — Bern. Parthenius in Od. et Epod. libr. Ven. 1584. 4. — Blaſ. Bernhardus de laudibus vitae ruſticae, ad Horat. 2 Epod. Flor. 1613. 4. und Ioa. Weitzius ad Epod. II. Frcft. 1625. 8. — Iac. Crugii notae in Epod. libr. ap. Plant. — Phil. Bebii . . . Commentar. in Lyr. Horatii, Col. 1633. f. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace . . . par Mr. Blondel, Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lateiniſch, in dem Κριτικον ἐπιχειρημα ſ. Diſſert. critic. de Poet. gr. et lat. des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. — Methodus Horat. interpr. Auct. C. Gotth. Hofmann, Lipſ. 1729. 8. — Chriſtii Iuventas Aquilae ad Carm. IV. 4. Lipſ. 1745. — Virg. Horatiique nonnulla loca a ſtrict. Baumgartenii, Baylii etc. Vindic. Auct. E. Lud. D. Huch, Lipſ. 1756. 8. — De felici audacia H. ſcripſ. Ad. Klotzius, Ien. 1762. 8. — De Horat. ab Henr. Home ſaltuum falſo accuſato, ſcr. Chrph. Lange, Erl. 1767. 4. — On the character and writings of Pindar and Horace, by R. Schomberg, 1769. 8. — De Genio, ad illuſtranda aliquot Horat. loca, ſcripſ. Ioa. Chriſtn. Meſſerſchmid, Vit. 1769. 4. — Vorleſungen über den Horaz, von J. C. Briegleb, Alt. 1770. 1780. 8. 2 Th. (Ueber die ſechs erſten des 1ten und die ſechzehn erſten des 2ten Buches.) — H. Carm. collat. ſcriptor. graec. illuſtrata, ab Heinr. Wagnero, a. praef. Klotzii, Hal. 1770. 8. — Spec. urbanitatis Hor. ſcr. Degen, Erl. 1774. 4. (aus der 7ten Ode des 1ten Buches.) — Polemicae Horat. Specim. XXI. ſcr. Chr. Heinr. Schmid, Gieſſ. 1776-1787. 4. aus welchen ſ. Kommentar über Hor. Oden, Leipz. 1789. 8. 1ter Th. der nur

bis jetzt auf das 1te Buch geht, entſtehen iſt. — De nexu in Odis Horat. ſcripſ. Frid. Aug. Wideburg, Ien. 1777. 4. — Vorleſ. über die claſſiſchen Dichter des Römer, 1r u. 2r Bd. über Horaz, von P. Fdr. A. Nitſch, Leipz. 1782. 8. — Ferner gehören hierher noch: Chr. Egenolphi Melodiae in Od. Horat. Frcf. 1537. 12. 4 Th. — P. Hofmaieri Harm. poet. Nor. 1539. 8. — Math. Collinii Harmoniae univocae in Od. Hor. Argent. 1568. 8. — Auch Et. du Chemin hat 1661. Hor. Oden, in vier Stimmen, H. Marpurg zwey Oden des Horaz (die 31te und 32te des 1ten Buches) Berl. 1757. Hr. Benda die 17te des 1ten B. und Hr. Hiller die 26te des 1ten Buches, Leipz. 1779. in Muſik geſetzt, ſo wie Philidor mehrere davon herausgegeben. S. übrigens den Art. Horaz.) — —

Unter die eigentlichen Odendichter laſſen ſich weder Statius, noch Aurel. Prudentius ſetzen; ich glaube, indeſſen, wenigſtens ihre Nahmen hier anführen zu müſſen. —

Oden von neuern lateiniſchen Dichtern: Joh. Jov. Pontanus († 1503. in ſeinen Oper. poet. Flor. 1514. 8. Venet. 1518-1533. 8. 2 Bd. ſo wie im 1ten Bd. S. 368 u. f. der Deliciar. poetar. Italicar. Frcft. 1608. 8. finden ſich einige ſchwache lyr. Gedichte.) — Conr. Celtes († 1505. Carm. Argent. 1513. 4. vier Bücher Oden, ein Buch Epoden, und ein Carm. ſaec. enthaltend.) — Joh. Aurelius, Augurellus (1515. Poemat. Ven. 1505. Gen. 1608. 8. enthalten einige ziemlich unpoetiſche Oden.) — Joh. Secundus († 1535. In ſ. Oper. Lugd. Bat. 1619 u. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12. findet ſich ein Buch Oden.) — Bened. Lampridius († 1540. Carm. Venet. 1550. 8.) — Jac. Sadolet († 1547. lyr. Gedichte von ihm finden ſich in den Delic. Poet. Ital. Bd. 2. S. 580. und im 3ten Bande ſeiner ſämmtlichen Werke, Verona 1737-1738. 4. 4 Bd. Schöne, aber oft übel angebrachte Phraſeologien und weiter nichts.) — Marc. Ant. Flaminio († 1550. Auſſer ſeine Paraphraſe von 30 Pſalmen, Antv. 1558. 12. noch Carm. lib. II. ad Turrianum in den Carminibus . . . . Flaminiorum; ex edit. Cominiana 1727. 8. und Patav. 1734. 8. herausgegeben von Frcs. Mar. Mancurti, wovon die beſſern Hr. Ewald 1775. und Hr. Zobel in der 7ten Abtheilung des Taſchenbuches eine, frey ins Deutſche überſetzt hat. Das Leben des Dichters hat Joach. Camerarius den Epiſt. . . . Ant. Flaminii de veritate Doctr. erud. et ſanctimon. Religionis . . . . Nor. 1571. 8. vorgeſetzt. Nouvoe. des ſ. Baillet, Bd. 5. Th. 2. S. 149. N. 2. Amſt. 1725. 12. führt eine, von Flaminio bereits, Fan. 1515. 8. gedruckte Sammlung von zehn Oden und einer Elegie an. S. übrigens das 11te St. S. 187. der Schelhornſchen Ergötzlichkeiten.) — Joh. Salmonius Macrinus, oder Maternus († 1557. Carm. libr. IV. . . . Par. 1530. und Odar. lib. VI. ebend. 1537. 8. Die erſte Ausg. gehört unter die ſeltenen Bücher; noch ſeltner ſind die Hymnor. Lib. VI. Par. 1537. 8.) — G. Fabricius (Odar. Lib. III. Baſ. 1552. 8.) — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Opera p. Ioa. Hagium. Lipſ. 1586. 8. ex ed. C. Traug. Kretſchmar, Dresd. 1773. 8.) — Jean du Bellay († 1560. Von den Gedichten des Macrinus, Par. 1546. 8. findet ſich ein Buch lat. Oden von ihm.) — Lud. Helmbold (Lyricor. lib. II. cum quadriſonis ſingular. Odar. Melodiis, Mühlh. 1577. 8. in ſ. Epigr. waren ſie vorher ſchon, Erf. 1561. 8. gedruckt.) — Bruno Seidelius (1577. Poem. lib. VII. worunter 3 Bücher Oden ſind, Baſil. 1554. 8.) — G. Buchanan († 1582. Poem. Lugd. Bat. 1621. 8. Amſtel. 1676 und 1687. 24.) — Marc. Ant. Muretus († 1585. Einige Oden in ſ. Juvenil. Bard. Pomer. 1590. 8.) — Jean Dorat († 1588. Poem. Par. 1586. 8.) — Jam. Douſa (Odar. britannic. Lib. . . . Lugd. B. 1586. 8.) — Nicod. Friſchlin († 1590. Opera poet. Argent. 1598-1601. 8. 2 Th. enthalten, unter mehrern Gedichten, drey Bücher Oden.) — Joh.

Jamot

Jamot (Lyrica, Gen. 1591. 8.) — Laerius Torrentius (Lud. v. d. Becken † 1595. Poemat. Antv. 1594. 8. Unter mehrern Gedichten, zwey Bücher Oden.) — Valer. Acidalius († 1590. Poem. Lign. 1603. Frft. 1612. 8.) — Paul Melissus Schedius († 1602. Seine lyrischen Gedichte finden sich in dem 4ten Th. S. 342. der Delic. poetar. germanicor.) — M. Laubanus (Musa lyrica, Dantisc. 1607. 8.) — Joh. Adam (Odar. Lib. Heidelb. 1615. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1625.) und Abel de St. Marthe (drey Bücher lyrische Gedichte in ihren Poemat. Par. 1632. 4.) — Heinr. Meibom († 1625. Im 4ten Th. S. 310. der Deliciar. poetar. germ. S. 310 u. f. finden sich lyrische Gedichte von ihm. Seine Parodiar. Horatianar. Lib. II. sind auch Helmst. 1588. 8. und sein Anacreon lat. ebend. 1600. 8. gedruckt.) — Willich. Westhof (Epigr. *Odae* etc. Port. Dan. 1637. 8.) — Matth. Cas. Sarbiewsky († 1640. Lyricorum Lib. IV. Epod. Lib. I. . . . . Ant. 1632. 4. 1634. 12. Par. 1647. 12. f. l. 1660. 8. Odae VII. quae in Libris Lyricor. non habentur, Viln. 1747. 12.) — Sidr. Hosschius († 1653. Poem. Antv. 1656. und mit den Poem. des Guil. Becani und Jac. Wallius, Nor. 1697. 8.) — Gilb. Jonin (Odar. Lib. IV. Par. 1635. 12.) — Joh. Bapt. Masculus (Odar. Lib. XVI. Antv. 1645. 16.) — Cristof. Sinotti (Odae . . . Venet. 1647. 8.) — L. Eliseus a St. Maria (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Crac. 1650. 8.) — Christph. Caldenbach (Poem. lyrica . . . Brunsv. 1651. 12.) — Fabio Chigi (Pabst Alexander der 7te † 1667. Philomathi Musae Iuveniles, Par. 1656. f. Amstel. 1660. 12.) — Abr. Cowley († 1669. S. die Mus. Anglic.) — Jac. Baldus († 1668. Lyricor. Lib. IV, et Epod. lib. I. Col. Ubior. 1645. 12. (ate Ausg.) und nachher, in s. Oper. poet. Monach. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ubior. 1645. 12. 4 Th. ebend. 1660. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bd.) — Nic. Avancini (Poes. lyric. qua continentur Lyricor. Lib. IV. et Epod. Lib. I. Vien. 1670. 12.) — Joh. Bapt. Santolius (Santeuil († 1677. Opera poet. Par. 1670. 8. ebend. 1698. 12. 3 Bd.) — Jac. Wallius (1680. In s. Poemat. Lib. IX. Antv. 1656. 8. Lugd. 1688. 8. finden sich Oden.) — René Rapin († 1687. Carm. Par. 1681. 12. 2 Bd.) — Aegid. Menage († 1692. Miscell. metrica et prosaica, Par. 1652. 4. Poem. ebend. 1658. 8.) — Bened. a St. Joseph (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Varsl. 1694. 12.) — Jean Commire († 1702. Carm. Lib. III. Lutet. 1678. 4. Oper. posth. Lutet. 1704. 8.) — Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1684. 8. und mit den Carm. des Fraguier, Par. 1729. 12.) — Stef. Fabretti (Lyrica et epist. Lugd. Bat. 1747. 8.) — Joh. Ehrenfr. Boehm (Lyricor. Lib. Vrat. 1750. 8.) — Ant. Alsop (Odar. Lib. II. Lond. 1752. 4.) — Ad. Klotz († 1772. Opuscula poet. Altenb. 1761. 8.) — Will. Browne († 1774. In s. Opusc. 1765. 4. und in dem Append. 1770. 4.) — —

Oden in italienischer Sprache: Ursprünglich scheint man das Wort Ode, nicht zur Bezeichnung der höhern lyrischen Dichtart in Italien gebraucht zu haben; noch Chiabrera nannte seine Gesänge dieser Art Canzonen; nach und nach kam indessen auch jene Benennung in Gebrauch. Uebrigens haben die Italiener deren in allerhand Formen, und sowohl nach dem Muster des Pindar (da nämlich die Epode in einer andern Versart, als Strophe und Antistrophe abgefaßt ist) als nach den Mustern des Horaz und des Anakreon geschrieben; und viele ihrer, in eigenthümlichen italienischen Sylbenmaßen verfertigten, Canzonen sind auch immer noch mehr Oden, als Lieder. Ueber die Unterschiede zwischen der alten, und der italienischen, höhern lyrischen Poesie, hat Becelli in seinem Werke, Della nov. poesia . . . Ver. 1732. 4. S. 357. und Quadrio, im 3ten

Band

Band ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 131. etwas, obgleich nichts ſehr befriedigendes geſagt. Von der Theorie der ital. Canzone handelt Ebendieſelbe, ebend. S. 73 u. f. und unter mehrern, auch Biſſo in ſ. Introduzione alla volgar poeſia, S. 186. Ed. ſecr. Rom. 1777. 12. — Nach dem Muſter des Pindar ſchrieb Luigi Alamanni († 1556) zuerſt ſeine Geſänge, und nannte die Strophe, Ballata, die Antiſtrophe, Contraballata, und die Epode, Stanza; in der Folge der Zeit wurde die Strophe und Antiſtrophe zuweilen Volta und Rivolta, auch Giro und Regiro benennt. Auch änderte man die Verhältniſſe unter dieſen drey Abtheilungen ab, und gab der gewöhnlichen griechiſchen den Nahmen Poeſia epodica; wenn man aber die Epode zwiſchen Strophe und Antiſtrophe in die Mitte ſetzte, ſo hieß man dieſes Poeſia meſodica; und wenn man die Epode voran gehen, und Strophe und Antiſtrophe folgen ließ, Poeſia proodica. Ja Crescimbeni künſtelte noch weiter, und ſetzte bald die Epode erſt nach verdoppelter Strophe und Antiſtrophe, oder verdoppelte die Epode, ſo daß eine auf die Strophe, und eine auf die Antiſtrophe folgte, oder machte mit der Epode den Anfang, und dergeſtalt, daß dieſe immer mit der Strophe ſowohl, als der Antiſtrophe abwechſelte. Geſchrieben haben ſolche Geſänge nach dieſen Muſtern, der ſchon angeführte Luigi Alamanni († 1556. Poeſie toſcane, Lione 1532. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. 2 Bd.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canzoni, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Geſammelt mit den ſpätern, und vollſtändig, Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 1718. 8. 4 Bd. Ven. 1757. 12. 5 Bd. In das Deutſche ſind zwey ſeiner Oden und zwey Lieder, in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern aus dem 17ten Jahrhundert, Heidelb. 1780. 8. und eine in der ital. Anthologie überſetzt, und in den Varietés literair. findet ſich, Bd. 1. S. 62 ein Brief über das Leben und die Werke des Verf.) — Guido Caſſoni († 1640. Odi, Ven. 1601. 12. Trev. 1626. 12.) — Benod. Menzini († 1704. Opere di Bened. Fiorentino, Fir. 1680. 12. Opere, Fir. 1730-1731. 4. 4 Bd. Ven. 12. 4 Bd.) — Carlo Aleſſ. Guidi († 1712. Poeſ. lir. Parma 1681. 12. verm. in ſ. Rime, Ver. 1726. 12. Deutſch iſt eine Ode in den vorzüglichſten ital. Dichtern.) — Giov. Mar. Crescimbeni († 1728. Rime, Rom. 1695. 12. Ebend. 1723. 8. in 10 Bücher abgetheilt.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Venet. 1736. 8. Bologn. 1737. 8. Auch ſind noch einige einzele Gedichte dieſer Art vorhanden, welche Quadrio in ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 135. angezeigt hat, und Becelli führt in ſeinem Werk, Della nov. ppeſia, S. 28. noch einen, mir ſonſt nicht bekannten, Sicilianiſchen Dichter Simone Rau, als Verfaſſer ſolcher Geſänge, an. — —

Nach römiſchen Muſtern, oder in gleichförmigen Stanzen, haben deren geſchrieben: Bern. Taſſo († 1569. War der erſte, welcher Geſänge, nach dem Muſter der horaziſchen Oden, abfaßte. Rime, Venez. 1555. 8. verm. ebend. 1560. 12. Seinem Beyſpiele folgten:) Petronio Barbati († 1552. Rime, Foligno (1711.) 8.) — Lud. Paterno (Rime . . . Ven. 1560. 8. S. übrigens den Artikel Sonnet.) — Jac. Marienta († 1561. Rime . . . Parm. 1564. 4.) — Girol. Fenaruolo (1570. Rime . . . Ven. 1574. 8. — Ferrante Carrafa (Sei libri ſopra vari e diverſi ſoggetti ad imitazione de' Poeti Lirici, Greci e Latini, nell' Aquila 1580. 4.) — Ventura Cavalli (Odi eroiche . . . Ven. 1602. 12.) — Fulvio Teſti (enthauptet 1646. Poeſ. lir. Mod. 1627. 8. 1643-1648. 4. 3 Th. Mod. 1652. 12. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th. Zwey ſ. Oden finden ſich, deutſch, in Hrn. Schmitts Anthologie, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. und eine in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern des 17ten Jahrhunderts, Heidelb. 1780. 8.) — Franz Redi († 1697. Opere, Ven. 1712-1730. 12. 7 Bd. Ven. 1762. 4. 7 Bd.) —

und u. m. Auch in den Comp. poet. des Rolli finden ſich Oden in dieſer Form abgefaßt. Sogar von den Sylbenmaßen des Horaz hat man das Sapphiſche und Alcäiſche, und beſonders in jenen Zeiten nachgeahmt, wo die von Tolomei zu Rom im J. 1539 geſtiftete Academia della poeſia nuova, und das Geſetzbuch derſelben: Verſi e regole della nuova poeſia toſcana, Rom. 1539. 4. die Aufmerkſamkeit der Italiener auf ſich gezogen hatte. — —

So genannte anakreontiſche Oden oder Geſänge (Canzoni) haben geſchrieben: Ottavio Rinuccini (Canzonette, Fir. 1622. 4.) — Frcs. Balducci († 1642. Rime, Rom. 1630-1646. 12. 2 Th. Ven. 1663. 12. 2 Th.) — Lor. Magalotti († 1712. unter dem Nahmen Lindoro Elateo, Canz. Fir. 1725. 8.) — Giamp. Zanotti Poeſie, Bol. 1718. 8. ebend. 1743. 1748. 8. 3 Bd.) — Carlo d'Aquino (unter dem Nahmen von Alcone Sicilo, Anacreonte ricantata, R. 1726. 12.) — Bey dem Art. Lied ſind überhaupt mehrere hierher gehörige Dichter angeführt. — —

Oden, oder Canzonen in italieniſchen Sylbenmaßen ſind, auſſer verſchiedenen bereits daſelbſt angezeigten Dichtern, unter mehrern, geſchrieben worden, von: Luca Contile (Le sei sorrelle di Marte . . . Fir. 1556. 8.) — Franc. Beccuti († 1553. Rime, Ven. 1580. 8. Deutſch findet ſich eine ſeiner Oden in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — Luigi Tanſillo († 1570. Sonetti e *Canzoni*, Bol. 1711. 12. auch bey ſeiner Lagrime di S. Pietro, Ven. 1738. 4.) — Erasmo Valvaſone Rime, Berg. 1592. 16.) — Onorio Andrea (1647. Poeſie, Nap. 1631 und 1634. 12. 2 Th.) — Giamb. Rocchi Canzoni eroiche, Ven. 1641. 8.) — Carlo di Dottori (Ode . . . . Pav. 1643 und 1664. 12.) — Agoſt. Ragona (Poeſ. lir. Pad. 1652. 12.) — Angelo Mar. Arcioni (Ode, Ven. 1678. 12. Pav. 1682. 12.) — Gabr. Mar. Meloncelli († 1716. Poeſie lir. Lucca 1683. 12. Rom. 1685. 12.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Sim. Vercinio (Poeſ. lir. Bol. 1695. 12.) — Dom. Bartoli (Il Canzoniero di . . . Lucca 1695. 12. 2 Th.) — Vincentio di Filicaja († 1707. Poeſie, Fir. 1707. 4. Opere, Ven. 1755. 12. 8 Bd. Eine Ode von ihm iſt deutſch in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — Aleſſ. Marchetti († 1714. Saggio di Rime eroiche, morali . . . Fir. 1704. 4.) Ant. Ghiſilieri (Poeſ. Bol. 1719. 12.) — Girol. Gigli († 1722. Poeſie ſacre e profane e ſacere . . . Ven. 1722. 8.) — Euſt. Manfredi († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. Ven. 1748. 8.) — Gioſ. Gorini Corio (Rime diverſe, Mil. 1724. 8.) — Ant. Piedemonti (Poeſie . . . Ver. 1726. 8.) — Aleſſ. Pegolotti (Rime . . . . Guaſt. 1726. 4. Ven. 1727. 8.) — Frcs. Mar. Zanotti (Poeſie volgari . . . Fir. 1734. 8.) — Giov. Ant. Volpi (Rime, Pad. 1735. 4. verm. 1741. 8.) — Girol. Tagliazucchi (Proſe et poeſie . . . Tor. 1735. 8.) — Carlo Frugoni († 1767. Rime, Par. 1734. 8. Opere, Parma 1779 u. f. 8. 9 Bd. der 2te Bd. enthält vorzüglich die Canzoni, Lucca 1779. 8. 15 Bde. Auch ſind die Canzoni ſcelte, R. 1778. 12. 3 B. einzeln gedruckt.) — Baſtiano de' Valentini (In ſ. Rime, Lucca 1768. 8. finden ſich ſechs Canzonen.) — Jul. Caſſiani (Saggio di Rime . . . Lucca 1770. 8.) — Saggio di Odi filoſofico-morali, Bol. 1780. 4. — Gasp. Caſſola (Poeſie militare, Mil. 1790. 8.) — S. übrigens die Art. Lied und Sonnet.

Oden von ſpaniſchen Dichtern: Die frühern Gedichte dieſer Art finden ſich in dem Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8 1573. 8. — Garcilaſo de la Vega (Garcilaſo † 1536. Obr. Sev. 1580. 4. Salam. 1581. 12. Mad. 1765. 8.) — Juan Boscan

Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. 4. Antv. 1597. 12.) — D. Franc. de Medrano (Bey des Banegas de Saavedra Remedios de amor . . . Pal. 1617.) — Franc. de Herrera (Obr. Sev. 1582. zweyte Ausg. unter dem Titel, Versos . . . Sev. 1619. 4.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 16. Valenc. 1671. 8. 1761. 4.) — Lupercio und Bartol. de Argensola (Rimas . . . Zar. 1634. 4.) — Esteven Man. de Villegas (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. Mad. 1774. 4. 2 Bd.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obras del Bachiler Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parnasso Espanol y Musas Castellanas, Mad. 1648. 4. und die Fortsetzung: Las tres ultimas Musas . . . Mad. 1670. 4. Obras . . . Brux. 1660. 4. 3 Bd. wo aber die letzte Sammlung fehlt. Antv. 1670. 4. 4 Bd. vollständig, doch ohne die zu allererst angeführte Samml. Mad. 1736. 4. 6 Bd. ganz vollständig.) — Ignazio de Luzan — Vinc. Garc. de la Huerta (deren Werke, so viel ich weiß, noch nicht gesammelt sind.) — —

Oden von französischen Dichtern: Pierre de Ronsard († 1585) war, wie man leicht denken kann, der erste französische Dichter, welcher Gedichte, unter dem Nahmen Oden, schrieb. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt. Es giebt indessen frühere Dichter, welche dergleichen wirklich, obgleich ursprünglich unter anderer Benennung, verfertigt haben. In den Annales poet. sind deren von Michel Marot (Bd. 2. S. 327.) von Joach. du Bellay († 1560. Bd. 4. S. 57. 67. 85. 95. S. Oeuvr. sind Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. erschienen) von Louise Labe († 1566.) oder doch ihr zu Ehren (ebend. S. 247.) aufbehalten worden. Von den Oden des Ronsard, welche zum Theil ganz nach der Form der Pindarischen Oden abgefaßt sind, finden sich (Ebend. Bd. 5. S. 81. 91. 111. 121. 132. 137. 145. 151. 170. 203. 215. 264.) verschiedene, welche, ob sie gleich zu ihrer Zeit so viel Aufsehens machten, daß Passerat die an den Kanzler l'Hopital dem Herzogthume Meyland vorzuziehen, vorgab, doch jetzt kaum lesbar mehr seyn möchten. Die Samml. s. W. ist Par. 1567. 4. 6 Th. 1629. 12. 9 Bde. erschienen. — Jacq. Tahureau († 1555. Seine premières Poesies, Poit. 1554. 4. enthalten einige Oden. Mehrere finden sich bey s. Sonnets, ebend. 1554. 8. Lyon 1574. 16. Gesammelt sind sie in s. Poesies, Par. 1574. 8.) — Nic. Bargede (Odes penitentes, Par. 1550. 8.) — Ch. Fontaine (Les ruisseaux de Fontaine, conten. Epit. Eleg. . . . Odes . . . Lyon 1555. 12. Odes . . . ebend. 1557. 8.) — Oliv. Magny († 1560. Odes, Par. 1559. 8. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt.) — Louis de Masures (S. dessen Oeuvr. poet. Lyon 1557. 4.) — Remy Belleau († 1577. In der vorhin angeführten Sammlung findet sich, Bd. 6. S. 93. eine Ode auf den Frieden.) — Jean de Peruse (Ebend. S. 225 und 233. finden sich zwey seiner Oden. S. Oeuvr. sind Par. 1573. 8. gedruckt.) — Jacq. Grevin († 1570. Sein Olympe, Par. 1560. 8. enthält auch Oden. Auch finden sich deren noch in s. Theatre, ebend. 1562. 8.) — Cl. Turrin (In s. Oeuvr. Par. 1572. 8. finden sich neun Oden.) — Ador. de Guesdon (Seine Paysages . . . Par. 1573. 4. enthalten 19 Oden.) — Et. Jodelle († 1573. S. Oeuvr. P. 1574. 4. Lyon 1597. 8. enthalten einige Oden.) — Jean le Masle (Unter s. Recreat. poet. Par. 1580. 8. sind auch einige Oden.) — J. Ed. du Monin (S. dessen Oeuvr. P. 1582. 12.) — Js. Habert (S. s. Oeuvr. poet. P. 1582. 4.) — Clov. Hesteau (S. s. Oeuvr. poet. Par. 1578. 4.) — Pierre de Brach (In s. Poems, Bord. 1576. 4. finden sich verschiedene Oden.) — Madeleine des Roches († 1587. In dem 7ten Bd. S. 27 und 31 der gedachten Annales sind zwey ihrer Oden aufbewahrt worden.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Ebend. S. 142. 149. finden sich zwey Oden von ihm. S. Oeuvr. Par. 1572.

1572. 8. 2 Bd. enthalten deren mehrere.) — Jean Paſſerat († 1602. Eine Ode auf den erſten Tag des Mays im 3ten Bd. S. 25. und eine auf den Tod eines Hundes S. 41. der Annales poet. S. Oeuvr. erſchienen Par. 1606. 8.) — Amadis Jamin (Ebend. im 9ten Bd. S. 207. 218. 239. drey Oden von ihm.) — Phil. Desportes († 1606. Eine Ode ſacrée im 11ten Bd. S. 111. der Annal. poet.) — Cl. de Trellon (Zwey Oden von ihm finden ſich ebend. im 12ten Bd. S. 101. und 103.) — Gilles Durant († 1614. In ſeinen Oeuvr. Par. 1594 und 1727. 12. finden ſich zwey Bücher ſehr proſaiſcher Oden.) — Ant. Mage de Fiefmelin (S. Oeuvr. Poet. 1601. 12. enthalten einige 30 Oden, wovon auch einige in den 12ten Bd. S. 203. der Annal. poet. aufgenommen ſind.) — Jean le Blanc (Odes pindariques, Par. 1604. 4. verm. unter dem Titel, Neopremachie, ebend. 1610. 4. Auch ſind deren von ihm in den 12ten Bd. S. 178. der Annal. poet. aufgenommen worden.) — Raoul Callier (Seine Poeſien, die ſich bey den Oeuvr. de Nic. Rapin, Par. 1610. 4. finden, enthalten einige franz. Oden in dem Sapphiſchen und Aleäiſchen Sylbenmaße.) — Cl. Garnier (1615. S. Amour victorieux . . Par. 1609. 12. ſind verſchiedene Oden angehängt.) — De Mailliet (S. Poeſies, Bord. 1616. 8. enthalten verſchiedene Oden.) — Rob. Angot (Bey ſ. Prelude poetique, Par. 1603. 12. finden ſich einige zwanzig Oden.) — Vital Daudigniet (S. Oeuvr. poet. Par. 1614. 8. enthalten auch Oden.) — Theophile Viaud († 1626. Einige ſeiner Oden ſind in den 3ten Bd. des Recueil des plus belles pieces des Poetes franc. . . . Par. 1752. 12. aufgenommen worden, und zeugen von vieler, aber ſehr ungebundener Einbildungskraft; ſeine Werke ſind Rouen 1627. 8. Par. 1662. 12. gedruckt.) — Franc. Malherbe († 1628. Sein Verdienſt um die höhere lyriſche Poeſie der Franzoſen iſt bekannt; aber, meines Bedünkens, ſehr geringe. Seine, aus der Fabellehre genommene Allegorie iſt oft nur Allegorie, nicht Bild, nicht eigentliche Darſtellung deſſen, was er ſagen wollte; ſein Enthuſiasmus oft ſichtlich erkünſtelt; ſeine Sprache oft höchſt proſaiſch und leer; aber ſie iſt rein, ſie iſt harmoniſcher, als die Sprache ſeiner Vorgänger; der Bau ſeiner Strophen iſt lyriſcher. Poeſies . . . . Par. 1660. 12. von Menage, ebend. 1722. 12. 3 Bd. mit den vorher einzeln, Saumur 1660. 4. gedruckten Remarques par Mr. Chevreau; mit den proſ. Schriften unter dem Titel, Oeuvr. Par. 1757. 12. 3 Bd. ebend. 1764. 12. 4 B. nach chronologiſcher Ordnung. Einzeln mit dem Titel Poeſies P. 1757. 8. Sehr lobredneriſche Nachrichten liefert, unter andern, Baillet, im 2ten Th. des 4ten Bd. S. 1 u. f. ſ. Jugemens, Amſt. 1725. 12. Auch findet ſich ſein Leben bey der letztern Ausgabe.) — Jean Franc. Saraſin († 1654. In ſ. Oeuvr. 1656. 4. finden ſich verſchiedene nicht ganz ſchlechte Oden.) — Ant. Godeau († 1672. S. W. enthalten einige mittelmäßige Oden.) — Jean Chapelain († 1672. Seine, an den Card. Richelieu gerichtete, aus mehr, als 300 Verſen beſtehende Ode, erhielt ſo gar Boileaus Lob; aber dieſes ſagt freylich nicht viel.) — Honore du Bueil, Marq. de Racan († 1670. In ſ. Oeuvr. Par. 1660. 12. finden ſich einige ſehr ſchwache Oden; ſo ſchwach, daß er z. B. in der Ode an den König, ſeiner grauſamen Geliebten gedenkt.) — Nic. Boileau Despreaux († 1711. Seine Ode auf die Eroberung von Namur iſt warnendes Beyſpiel einer falſchen, erkünſtelten Begeiſterung.) — Franc. Seraphin Regnier Desmarais († 1713. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige ſchwache Oden.) — Houdard de la Motte († 1731. Seine, im J. 1707. zuerſt erſchienenen Oden, nehmen den 12ten Bd. der Samml. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. ein. Er nennt einige derſelben Pindariſch; auch ſogar in Proſa iſt eine dabey. Als eigentliche hohe lyriſche Poeſie haben ſie wenig Verdienſt; es ſind

moralische Betrachtungen. Ital. erschienen sie Flor. 1741. 8.) — Jean Frcs. Lefriger de la Faye († 1731. In dem von seinen Gedichten gemachten Recueil sind einige ganz erträgliche Oden. Die, womit er die Verse gegen la Motte vertheidigte, ist bekannt.) — Dan. Bernard (Odes morales P. 1722. 8.) — Jean B. Rousseau († 1741. Ausser seinen 15 geistlichen Oden, finden sich in seinen Werken, Par. 1742. 4. 2 Bd. Lond. 1748. 12. 4 Bd. Par. 1753. 12. 4 Bd. 29 andere, in drey Büchern, wovon die eine, an eine Witwe, nachdem sich Gottsched an ihr versündigt hatte, von Hrn. Ramler übersetzt, in dem Schmidischen Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770. S. 231 zu finden ist. Meines Bedünkens gehören sie zu den bessern französischen Oden, obgleich der Plan von keiner sehr viel taugt, und der Dichter, im Ganzen, zu nüchtern geblieben ist.) — Maur. de Claris (Odes sur la Religion 1747. 8.) — Robbe Beauvaset (Odes nouv. 1749. 12.) — Chev. Patan († 1757. Eine Ode auf die Ewigkeit, welche in dem 3ten Bd. S. 435. des Essai sur la Musique aufbewahrt worden ist, zeugt von Anlage zu einem guten französischen Odendichter.) — Louis Racine († 1763. Ausser verschiedenen mit Empfindung geschriebenen heiligen Oden, finden sich in seinen Poesies nouv. welche den 4ten Bd. seiner Werke, Par. 1747. 12. ausmachen, einige andre, wovon ein paar zu den guten französischen gehören.) — Frcs. de Voltaire († 1778. Seine Oden, 18 an der Zahl, finden sich in dem 13ten Band seiner von Beaumarchais herausgegebenen Werke, und gehören nicht zu dem vorzüglichern Theil seiner Gedichte.) — Jean B. Louis Gresset († 1778. Im 1ten Th. seiner Werke, Par. 1755. 12. 2 Bd. sind eilf ziemlich mittelmäßige Oden.) — Ant. de Laures († 1779. In den Alman. des Muses finden sich verschiedene, nicht ganz schlechte Oden von ihm.) — Jos. Dorat († 1780. Einige sehr mittelmäßige Oden in s. W.) — Ant. Thomas (In seinen Werken, Par. 1773. 12. 4 Bd. drey so genannte philosophische Oden, wovon die auf die Zeit die beste ist.) — Sabatier de Cavaillon (Odes nouvelles . . . précédées d'un Discours sur l'Ode . . . Par. 1766. 12. Sie sind größtentheils über moralische Gegenstände; aber nichts weniger, als mit wahrer lyrischer Begeisterung, abgefaßt.) — Frcs. Th. d'Arnaud (In s. Poesies, Par. 1751. 12. 3 Bd. finden sich einige Oden.) — La Harpe (S. seine Oeuvr. Par. 1759. 8. 6 Bd.) — Clement (s. d. Oeuvr. div. Par. 1764. 12.) — Chev. Caux (Odes heroiques et morales, Manh. 1768. 8.) — Gilbert (Odes nouv. P. 1774. 8. Le Jubilé 1776. 8. Sur la Guerre 1778. 8.) — Ger. Valet de Rehongar (Etudes lyriques . . 1775. 12.) — Merard de St. Just (In s. Occasions et le moment 1782. 12.) — Pastoret (In s. Tributs offerts à l'Acad. de Marseille 1782. 8. findet sich eine La servitude abolie, in dramatischer Form.) — La Borde (In s. Oeuvr. Lyon 1783. 8. 4 Bde. findet sich eine gute Ode über den Krieg.) — Casteret (Odes Amst. 1785. 8. Die mehresten beziehen sich auf die Amerikanischen Staatsveränderungen; die bessern aber sind über anmuthige Gegenstände.) — Auch finden sich in den verschiedenen Samml. als dem Almanac des Muses u. d. m. noch ganz gute Oden von Champfort. — Jacq. de Lille — dem Marquis de Mirabeau — Guesnault de St. Perave — Boucher — Franc. de Neufchateau — Bernard u. a. m. so wie auch einige, hart versificirte in den Oeuvr. du Philos. de Sans-Souci. — Wegen der anakreontischen Oden siehe den Artikel Lied. — —

Oden von englischen Dichtern: Abrah. Cowley († 1667. Versuchte zuerst in der englischen Sprache, sogenannte Pindarische, d. h. Oden zu schreiben, welche, in Rücksicht auf Vers- und Strophenbau, ohne alle Ordnung und Symmetrie sind, und bey einzeln, wirklich edlen Stellen, höchst prosaische, niedrige, läppi-

läppische enthalten. Auch einige Ueberſetzungen oder Nachahmungen wirklich Pindariſcher Oden finden ſich dabey. Das Urtheil, welches Johnſon in der Lebensbeſchreibung des Dichters (Lives Bd. 1. S. 64. Ausg. von 1783.) von ihnen fällt, iſt nicht zu ſtrenge.) — Dieſer Schriftſteller bemerkt ebendaſelbſt, daß durch die Freyheiten, welche Cowley ſich in dieſen Gedichten genommen, der Wahn, als ob Pindariſche Oden von Kindern und Mädchen zu ſchreiben wären, und aus dieſem eine allgemeine Sucht, dergleichen zu machen, entſtanden ſey. — John Oldham († 1683. S. Works, Lond. 1722. 12. 2 B. vor welchen ſich auch ſeine Lebensbeſchreibung findet, enthalten einige, etwas ſchwerfällige Oden. Seine Satyren ſind der beſſere Theil ſ. Werke.) — Edm. Walder († 1687. Unter ſeinen höhern lyriſchen Gedichten, iſt das auf Cromwell unſtreitig das beſſere; voll anmuthiger und groſſer Stellen, und äußerſt harmoniſch verſificirt.) — John Dryden († 1701. Seine Ode auf den Cäcilientag, oder die Gewalt der Muſik, iſt unter uns, durch die Ueberſetzung der Herren Weiße und Ramler, wovon die letzte nach den Sylbenmaßen des Originals verfaßt iſt, bekannt. Das Gedicht iſt vortrefflich, ſchließt ſich aber mit einem ganz falſchen Gedanken. Dryden hat übrigens über eben dieſen Gegenſtand noch eine ganz gute Ode, und auch auf den Tod des Hrn. Killigrew eine geſchrieben, welche, meines Bedünkens, zu den vortrefflichſten engliſchen Oden gehört.) — J. Hughes († 1720. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige nicht ganz ſchlechte Oden, wovon die an den Schöpfer und eine andre, The Extaſy, die beſſern ſind.) — Matth. Prior († 1721. In ſeinen, ſehr oft gedruckten Werken, finden ſich verſchiedene höhere lyriſche Gedichte, welche, durch übel angebrachte Fictionen, und äſopiſche Gleichniſſe, ekelhaft und langweilig ſind. Das, auch in das Lateiniſche überſetzte, Carmen ſeculare läßt ſich kaum ausleſen, und das auf den Sieg bey Ramilly beſteht aus — 35 zehnzeiligen Strophen.) — Leon. Welſted (Eine Samml. Oden und Epoden von ihm ſind 1724 gedruckt.) — Will. Congreve († 1729. In ſeinen Werken (im 3ten Bd. der Ausg. von 1753.) befinden ſich ein paar ſo genannte Pindariſche Oden, und ein Hymnus auf den Cäcilientag, welchen Hr. Weiße auch überſetzt hat. Der Strophenbau der erſtern iſt, meines Bedünkens, ſehr unharmoniſch; auch hat er in der, über die Siege der Königinn Anne verfertigten, etwas zu viel mit der Muſe zu thun.) — Alex. Pope († 1744. Seine Ode auf den Cäcilientag hat Hr. Weiße überſetzt; ſie iſt, wie Alles von ihm, ſchön verſificirt; aber dieſes iſt auch Alles.) — Ambr. Philipps († 1749. Auſſer einigen ziemlich unverſtändlichen Ueberſetzungen aus dem Pindar, und der bekannten Ode der Sappho im Zuſchauer, finden ſich in ſ. Poems, Lond. 1748. 8. einige nicht viel bedeutende höhere lyriſche Gedichte.) — Will. Collins († 1756. In ſ. W. von Langhorn mit ſeinem Leben, Lond. 1765. 8. herausgegeben, ſind auch einige vorher im 1ten Bd. der Collection of Poems by ſev. Hands von Dodsley, größtentheils abgedruckte, von Einbildungskraft gleichſam ſtrotzende Oden enthalten, welchen es indeſſen nicht an einzeln ſchönen Stellen fehlt. Im J. 1788 erſchien noch eine Ode to the popul. ſuperſt. of the Highl.) — Ed. Young († 1765. Vier kalte Oden in ſ. W.) — Mark. Akenſide († 1770. Zwey Bücher Oden in ſ. Poems, Lond. 1772. 4. S. 211 u. f. 1789. 12. 2 Bde. wovon der größte Theil bereits im J. 1745 gedruckt wurde. Johnſon würdigt ſie ſehr tief herab; mir ſcheinen ſie immer noch zu den guten engliſchen Producten dieſer Art zu gehören, ob ſie gleich freylich keinesweges frey von Schwulſt, und wie es bey der Quelle dieſes Fehlers, bey erkünſtelter Begeiſterung, immer zu gehen pflegt, auch nicht ganz frey von einzeln platten Zeilen ſind.) — Ungen. Four Odes, auf Schlaf, Schönheit, Geſchmack und den Tod eines Jünglings 1750. 4.) — Hudſon (On Maſonry 1751. 4. u. a. mehr.)

mehr.) — Ungen. (Miſcell. Odes 1753. 4.) — W. Maſon (Seine, zuerſt einzeln erſchienenen, und dann in die Dodsleyſche Samml. aufgenommenen Oden, wurden 1756. 4. zuſammen, und dann in ſ. Poems 1764. 8. gedruckt; ſie gehören zu den zierlichen und correcten Oden der Engl. Nachher hat er deren noch einzeln, als To the naval officers of Great Brit. 1779. 4. To Will. Pitt. 1782. 4. Secular ode in commemoration of the glorious revolution of 1688. Lond. 1788. 4. drucken laſſen.) — G. Pooke (Collect. of Odes 1757. 4.) — S. Boyce (In ſ. Poems 1757. 8. finden ſich auch Oden.) — Thom. Gray († 1771. Seiner Oden ſind überhaupt eilfe, welche zuerſt Strawberry-Hill 1757. 4. und dann in den Poems, Lond. 1775. 4. 1782. 12. 1788. 12. erſchienen. Auch an ihnen findet Johnſon, in dem Leben des Dichters, ſo vielerley zu tadeln, daß ihnen beynahe gar kein Verdienſt übrig bleibt; und freylich ſcheint die Einbildungskraft zuweilen den Dichter, beſonders für uns Deutſche, ein wenig zu weit geführet zu haben; aber es fehlt ihnen denn doch nicht an wahrem lyriſchen Plan und an einzeln glücklichen Bildern. Uebrigens veranlaßte jene Kritik mancherley Vertheidigungen, als Remarks on D. J. life and crit. obſerv. on the works of Gray 1782. 8. A curſory Examination of D. J. ſtrictures . . . 1781. 8. An Inquiry into ſome paſſages in D. J. lives, particularly his obſervat. on lyric Poetry and the odes of Gray, by R. Potter 1383. 4.) Gilbert Weſt († 1756. Sein, wie verſchiedene der vorhergehenden, urſprünglich in der Dodsleyſchen Collection of poems in ſix Vol. und zwar, Bd. 2. S. 105. abgedrucktes, in dramatiſcher Form abgefaßtes Gedicht auf die Stiftung des Ordens von dem blauen Hoſenbande, gehört, ſeines lyriſchen Schwunges, und einzeln darin verwebter lyriſcher Geſänge wegen, vielleicht hierher; auch findet es ſich, nebſt einigen andern lyriſchen Gedichten bey ſeiner Ueberſetzung des Pindar.) — In der eben benannten Dodsleyſchen Sammlung finden ſich noch Oden von Cobb, Joſ. Warton, Ch. Williams, Frcs. Fawkes, Th. Cooke, Merriot, J. Duncombe u. a. m. wovon einige nicht gänzlich ohne Verdienſte ſind. — Mich. Woodhull (Ode to the Muſes 1760. 4. Two Odes 1764. 4.) — W. Seymour (Odes on the four ſeaſons 1760. 4.) — Soame Jenyns (In ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde. finden ſich auch verſchiedene Oden.) — Barnet (Odes 1761. 4.) — Ungen. (Deſcript. and allegor. Odes 1761. 4.) — James Stort (Odes on ſeveral ſubjects, Lond. 1761. 4.) — Jam. Beattie (In ſ. Original poems . . . Lond. 1761. 8. welche nachher, vermehrt öfterer gedruckt worden, ſind einige erträgliche Oden befindlich.) — Miß Whateley (Verſchiedene Oden in ihren Original poems, Lond. 1765. haben zwar keine lyriſchen Plane, aber einzele gute Stellen.) — Mil. Pet. Andrews (Odes dedic. to Charles, York 1766. 4.) — John Ogilvie (In ſ. Poems, Lond. 1769. 8. 2 Bd. finden ſich der Oden nur ſieben; denn die Gedichte auf die Vorſehung und das Paradies können wohl nicht zu den Oden gezählt werden. Einige jener ſind in Pindariſcher Form, einige ganz frey; und beynahe alle haben überſpannte Stellen.) — Miß Poyntz (Unter ihren Letters 1769. 8. finden ſich auch Oden.) — Th. Scott (Lyric Poems, devotional and moral 1773. 8.) — Bradſhaw Galliard (Odes 1774. 4.) — Will. Whitehead († 1785. In ſ. Plays and Poems 1774. 8. 2 Bde. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden ſich ſo gute Oden, als noch ein beſoldeter Odendichter geſchrieben hat. In der letzten Ausg. ſtehen ſie im 3ten Bde.) — Th. Hanbury Williams (Odes 1775. 8. 1780. 12.) — Th. Penroſe († 1779. Flights of Fancy, Lond. 1775. 4. Poems 1782. 8.) — Eliſ. Fell (Ihre Poems 1777. 4. enthalten auch Oden.) — W. Brown (In ſ. Works 1777. 12. 3 B. finden ſich Nachahm. Horaziſcher Oden.)

Oden.) — Eliſ. Ryves (Ihre Poems 1778. 8. enthalten mehrere Oden.) — Will. Tasker (S. deſſen Poems 1779. 8.) — Rob. Alves (Odes on ſever. ſubjects 1779. 4. Poems 1785. 8. ſehr mittelm. Arbeiten.) — Th. Maurice (Poems 1779. 4.) Jerne rediviva 1782. (Auf Irrland.) — Joſ. Holden Pott (Poems 1779. 8.) — Th. J. Mathias (Runic Odes 1781. 4.) — J. Pinkerton (Rimes 1781. 8. Sie ſind in verſchiedenartigen Strophen abgefaßt, welche der Verf. Cadence, Antiphony und Uniſon nennt, und haben ein Preude, und einen beſondern Schluß unter dem Nahmen Melodie, auch giebt es Symphonies darin, worin Stanzen und Proſe, gereimt und reimfreye Verſe abwechſeln. Two dithyramb. Odes, Enthuſiasm. and Laughter, 1782. 4.) — Ungen. (To the Genius of Scandal 1781. 4.) — In den Poet. effuſions of the heart 1783. 8. finden ſich verſchiedene Oden. — Die Poetical Attempts 1784. 12. enthalten einige ſchlechte, ſo genannte Pindariſche Oden. — J. M. Peddicombe (An irregular Ode to Mr. Pitt. 1783. 4. Albion triumphant 1782. 4. To the King 1789. u. a. m.) — J. Powel (S. deſſen Poems on var. ſubjects 1784. 8.) — Dav. Robertſon (S. Poems, Edinb. 1784. enthalten mehrere beſchreibende und allegoriſche, aber nur ſehr mittelmäßige Oden.) — Heyland (Odes 1785. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — S. Leasdale (In ſ. Picturesque Poetry 1785. 8. finden ſich auch Oden.) — Hel. Mar. Williams (Ihre Poems, 1786. 12. 2 Bde. enthalten auch Oden.) — Ungen. (Ode to ſuperſtition 1786. ſehr gut.) — Miß Bowdler (Unter ihren Poems, Bath 1786. 8. 2 Bde. ſind auch einige moral. Oden.) — H. J. Pye (In ſ. Poems 1787. 8. 2. Bde. finden ſich ſechs Oden.) — Die Poetical Tour 1787. 8. enthält einige gute Oden. — John Whitehouſe (S. ſ. Poems 1787. 8.) — In der Poetry of the World 1788. 8. 2 Bde. finden ſich einige gute Oden. — Henr. F. Cary (Sonnets and Odes 1788. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — J. Sterling (Unter ſ. Poems 1789. 12. ſind zwey Isländiſche Oden.) — G. Sackville Cotter (In ſ. Poems 1789. 8. 2 Bd. finden ſich einige ſehr mittelm. Oden.) — Will. Churchey (Poems . . . with Odes . . . 1789. 4.) — John Sargent (Bey ſ. Mine, a dram. Poem. 1790. 12. finden ſich hiſtoriſche Oden, die zuerſt im J. 1788. 12. erſchienen.) — W. Sotheby (Poems, conſiſting . . . of Sonnets, Odes etc. 1790. 4.) — Die Origin. Miſcell. Poems 1790. 8. enthalten mittelmäßige Oden.) —. Rob. Merry (Ode for the fourteenth of July 1791. 4.) — Miſtreß M. Robinſon (S. ihre Poems 1791. 8. beſtehen größtentheils aus Oden.) — Chriſtph. Smart (In ſ. Poems 1791. 8. 2 Bde. finden ſich mehrere Oden.) — Ungen. (True Honour, an ode, occaſioned by the death of John Howard 1791.) — Miſtr. Weſt (Ihre Miſcell. Poems 1791. 8. enthalten mehrere Oden.) — Badcok, Warwick, Drewe, Dowmann, Hole, Polwhele (Von ihnen finden ſich Oden in den Poems by Gentl. of Devonſhire and Cornwall 1792. 8. 2 Bde.) — —

Oden in deutſcher Sprache: Wenn gleich nicht unter der Benennung, ſo doch dem innern Gehalte und der Wendung nach, ſind uns Gedichte dieſer Art aus ſehr frühen Zeiten übrig. Der Lobgeſang auf den im Jahre 1075 verſtorbenen Erzbiſchof zu Cölln, Anno, welchen Bodmer mit bey ſeiner Ausgabe des Opitz abdrucken ließ, gehört, meines Bedünkens, hierher, und athmet wahren lyriſchen Geiſt. — Unter den Minneſängern ſind der eigentlichen Odendichter wohl nicht zu finden; der dazu gehörige Schwung der Einbildungskraft ſcheint ihnen dazu gefehlt zu haben. — Noch minder unter den Meiſterſängern. — Lud. Wekherlin (1650. Unter dem Titel, Oden und Geſänge, gab er zuerſt, Stuttg 1618. 8. ſeine nachher zu Amſt. 1741 und 1748. 8.

gedruckten geistlichen und weltlichen Gedichte heraus. Den wahren Odengang, so wie lyrische Bilder, haben diese Gedichte nun wohl nicht; auch die Versifikation ist äusserst hart und unharmonisch; aber an einzeln guten Gedanken fehlt es ihnen nicht.) — Mart. Opitz († 1639. In seinen poetischen Wäldern (dem 2ten Th. seiner Gedichte nach der Trillerischen Ausgabe) finden sich auch Gedichte unter der Aufschrift Oden, welche wohl nicht Oden sind, und unter den Hochzeitgedichten sogar einige in Pindarischer Form.) — In diesen Zeitpunkt fallen M. G. F. L. Deutsche Oden, oder Gesänge, Leipz. 1638. 8. welche ich nicht näher kenne. — Paul Flemming († 1640. Seine Gelegenheitsgedichte sind in Form von Oden abgefaßt, und bestehen aus 5 Büchern in seinen Geist- und Weltlichen Poemat. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1651. 1660. 1666. 1685. 8. aber dieses ist auch beynahe das Einzige, was sie zu Oden macht.) — Andr. Tscherning († 1659. Seine Oden in s. Frühling deutscher Gedichte, Bresl. 1642 und 1649. 8. und im Vortrabe des Sommers, Rost. 1655. 8. sind von eben dieser Art.) — Andr. Gryph († 1664. Ausser einigen, aus dem Lateinischen des Balde übersetzten Oden, finden sich in seinen, unter verschiedenen Titeln zu Leiden 1639. 8. Frankf. 1650. 8. Bresl. 1663. 8. ebend. verm. 1698. 8. gedruckten Gedichten, auch drey Bücher Oden, größtentheils geistlichen Inhaltes, und zum Theil in pindarischer Form abgefaßt, und viele Gelegenheitsgedichte.) — Fr. Lud. von Canitz († 1699. Seine Klagode auf den Tod seiner Doris hat aufgehört, Ode zu heißen.) — Christ. Gryph († 1706. Seine poetischen Wälder, Frankf. 1656. 8. 1717. 8. 2 Th. enthalten schaale Gelegenheitsgedichte, in Odenform.) — Joh. Chrstn. Günther († 1723. So niedrig und unedel seine Gedichte (Glog. 1747. 8. Bresl. 1751. 8. letzte Ausg.) auch immer seyn mögen: so scheint es ihm doch nicht an Anlage zum lyrischen Dichter gefehlt zu haben. Seine Ode auf den Prinz Eugen war einst berühmt.) — Johann v. Besser († 1729. Ein elender Reimer! Schriften, 8. 1711 und 1732. 8.) — Nicht viel besser, als die Oden des vorhergehenden, sind die Oden der deutschen Gesellschaft, Leipz. 1722. 8. zu welchen gleich die Gottschedischen, selbst seine drey Pindarischen, auf den Churfürst Friedrich Christian, Leipz. 1764. 8. gesetzt zu werden verdienen.) — Albr. v. Haller († 1777. Mit ihm fängt sich auch für die Ode eine neue Epoche bey uns an, obgleich seine Ode auf die Ehre, geschrieben im J. 1728 vielleicht nicht eben ein Muster ist, wie der lyrische Dichter lehren soll. Die Ode auf die Tugend, ein Jahr später geschrieben, ist das erste Beyspiel vom Gebrauch eines fremden lyrischen Sylbenmaßes.) — Albr. C. Fdr. Drollinger († 1745. Nachahmer Hallers in der Lehrode, aber nicht ganz mit Hallers Geist. Gedichte, Frkf. 1745. 8.) — Joh. Ml. Schlegel († 1749. Seine Oden, im 4ten Th. s. W. sind der stärkste Beweis, daß er einmahl zu Gottscheds Schülern gehörte.) — Joh. Andr. Cramer († 1788. Seine ersten Oden erschienen in den Bremischen Beytr. und in den dazu gehörigen vermischten Schriften; sie sind nachher durch verschiedene andre, als die auf M. Luther, Copenh. 1771. 4. und auf Melanchthon, Lübeck 1772. 4. sehr übertroffen worden. Gedichte, Leipz. 1782 2. A. 8. 3 Bde. Hinterlassene Ged. im 1ten St. von s. Sohnes Nekrolog, Alt. 1791. 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Seine, ursprünglich in den vorher angeführten Schriften zuerst gedruckten Oden, finden sich jetzt im 1ten Bd. s. Gedichte, Han. 1787. 8.) — Gotth. Sam. Lange († Horazische Oden, Halle 1747. 8. Lange war einer der ersten, welcher den damahls beliebten Gottschedischen Oden, reimfreye Oden, zu welchen er Bilder und Gang aus dem Horaz nahm, entgegen setzte; aber seine Darstellung ist größtentheils gemein und unedel. Die erstern erschienen bereits in den Freundschaftl. Liedern, Zür. 1745. 8.) — Nic. Dietrich Hisecks († 1765. Seine Oden und Lieder bestehen,

in

n f. Poet. Werken, Braunschw. 1765. 8. aus vier Büchern; und die ersten derselben sind ums J. 1747 geschrieben.) — Lud. Fdr. Lenz († 1780. Eine, schon im J. 1748 geschriebene Ode auf den Wein, steht in der 5ten Abtheil. des Taschenbuches, und gehört, für jene Zeiten, zu den guten.) — Joh. Phil. Lor. Withof (Seine Oden nehmen jetzt den 4ten Th. f. Academischen Ged. Leipz. 763. 8. ein und sind, zum Theil schon zwischen 1740-1750 geschrieben. Sie zeigen hin und wieder eine lebhafte Phantasie.) — Joh. Pet. Uz (Lyrische Ged. 749. 8. Verm. Leipz. 1756. 8. Poetische Werke, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 Bd. Ihr Werth ist zu entschieden, obgleich vielleicht zu wenig anerkannt, als daß von ihnen etwas zu sagen nöthig wäre.) — Chrstn. Eusebius Sappius (Oden . . Gotha 1749. 8.) — G. Chrstn. Bernhardi (Oden . . . Dresd. 1750. 8.) — Joh. Lud. Huber (Oden, Lieder und Erzähl. Tübingen 1751. 8.) — Heinr. Aug. Ossenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Fdr. Carl Graf v. Creutz († 1770. Er nahm von seinen Oden den Titel zu seinen, Frkf. 751. 1753. 1769. 8. gedruckten Gedichten; aber als Oden betrachtet sind sie von geringem Werthe.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. Ein paar Oden finden sich im 1ten Th. f. Kl. Schriften, Berl. 755. 8. und auch im 2ten Th. f. Vermischten Schriften, Berl. 1784. 8.) — Eberh. v. Gemmingen (Bey s. Briefen . . . Frkf. 1753. 8. und unter dem Titel: Poetische und Prosaische Stücke, Beschw. 1769. 8. sind auch einige Gedichte, welche den Titel Oden führen.) — Ewald v. Kleist († 1759. Unter den, in s. W. (Ged. nam Verf. des Frühlings 1756. 8. Neue Gedichte, 1758. Werke, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th.) befindlichen Oden ist die auf das Landleben vielleicht die vorzüglichste.) — Joh. Fdr. v. Cronegk († 1758. Die Oden, in s. Schriften, Ansp. 1760 und 1765. 8. 2 Th. gehören nicht zu seinen besten Gedichten.) — Benj. Fdr. Köhler (Geistl. Moral. und Scherzh. Oden, Leipz. 1762. 8.) — Fdr. Willh. Zacharia († 1777. Fünf Bücher Oden und Lieder von ihm, erschienen bereits bey s. Scherzh. Epischen Poesien, Brschw. 1754. und verm. mit einem Buche, in s. Poet. Schriften, Brschw. 1763-1764. 8. 9 Th.) — Chrstph. Mart. Wieland (Im 1ten Th. s. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. S. 178 und im 2ten Th. S. 285 finden sich einige hieher gehörige Gedichte.) — Anna Louisa Karschin († Ihre Auserl. Gedichten, Berl. 1764. 8. enthalten einige gute, einzele, lyrische Züge.) — Joh. Fdr. Löwen († 1771. In s. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden sich 5 Bücher so genannter Oden und Lieder.) — K. Willh. Ramler (Seine ersten Oden sind zwar schon im J. 1744. die mehresten aber doch erst seit dem J. 1759 geschrieben. Gesammelt erschienen sie Berl. 1766 und 1772. 8. und ins Franz. übers. Berl. 1777. 8. Einzelne sind noch nachher gedruckt worden. Horaz ist sein Muster; aber er ist deswegen wohl noch nicht als Nachahmer desselben anzusehen. Es ist nähmlich noch nicht entschieden, ob die höhere lyrische Poesie einen andern Gang nehmen könne, als die Horazische Ode hat? Und der eigentlich nachgeahmten Bilder und Ideen sind, im Verhältniß zu s. eigenen Bildern und Ideen, sehr wenig.) — Joach. Chrstn. Blum († 1790. Lyrische Versuche, Berl. 1765. 8. verm. und unter dem Titel, Gedichte, Leipz. 1776. 8. 2 Th. Neue Ged. Zürich 1785. 8. Er gehört, in seinen ersten Gedichten, zu den glücklichsten Nachahmern Ramlers, ob er gleich seine Gedichte lange nicht so gefeilt hat, als dieser. Seine spätern Gedichte sind vielleicht ein wenig zu kalt, zu unlyrisch.) — Heinr. Willh. v. Gerstenberg (Lied eines Skalden, Copenh. 1766. 4. Schade, daß dieses schöne Gedicht, an so vielen Stellen, so unverständlich, oder, um ganz verstanden zu werden, zu viel Mühe nöthig ist.) — Jac. Fdr. Schmidt (Seine kl. Poet. Schriften, Alt. 1766. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8. enthalten einige ziemlich mittelmäßige Oden.) — Karl

Jos. Aretschmann (Der Gef. Rhingulph des Barden, als Varus geschlagen war, Leipz. 1769. 8. Der Barde an dem Grabe des M. v. Kleist, ebend. 1770. 8. Zu Gellerts Gedächtnisse, ebend. 1770. 8. Klage Rhingulphs 1771. 8. Die Jägerinn 1771. 8. Schmmtl. kur zten und zten Th. s. Schmmtl. Werke, Leipz. 1784 u. f. 8. gehören unstreitig hieher, ob sie gleich nicht die Form von Oden haben. Trotz einiger kleinen Ungleichheiten und Dehnungen, ist die Darstellung so vortreflich, daß, wenn der Dichter auch zuweilen Bilder gebrauchte, und Empfindungen äußerte, welche dem alten Barden nicht zuzukommen scheinen, man alles dieses nicht bemerkt. Die große Kunst, die Kunst die Einbildungskraft des Lesers ins Spiel zu ziehen; zu wecken und feste zu halten, ist die eigentliche Kunst des Dichters; besitzt er diese: so sind die dazu von ihm erfundenen neuen Mittel desto rühmlicher.) — Jos. Klopstock (Oden, Hamb. 1771. 8. Die ältesten davon sind aus den Zeiten der vermischten Schriften v. J. 1748. 8. 3 Bde. und, gesammelt, erschien ein Theil derselben bereits in den Kl. Poet. und Prof. Schriften, Frkf. 1771. 8. und in den Oden und Eleg. Darmst. 1771. 8. Auch sind, nachher noch einige Oden von ihm, Wetzlar 1779. 8. gedruckt, und verschiedene finden sich noch in den Musenalmanachen. Eine, meines Bedünkens, sehr gute Recension findet sich im 19ten Bde. der Allg. D. Bibl. Die nachgebildeten griechischen, und die eigenen, neuen lyrischen Sylbenmaße, die Feyerlichkeit des Tones, das Originale der Bilder, und der Darstellung überhaupt, so wie die sie durchaus durchströmende, oft wirklich tiefe Empfindung des Gegenstandes, geben ihnen merkwürdige Eigenheiten.) — Joh. Gottl. Willamow († 1777. Seine Poetischen Schriften, Leipz. 1779. 8. enthalten zwey Bücher Oden und ein Buch Enkomien, welche zum Theil schon im J. 1763 geschrieben, und in Pindarischer Form abgefaßt sind. Ob er den griechischen Lyriker so glücklich erreicht, als Ramler den römischen, läßt sich mit Rechte bezweifeln.) — Joh. Casp. Lavater (Ode an Gellert 1770. 4. Ode an Gott, Zür. 1771. 8. An Bodmer 1774. 8. Mehrere in s. Oden und Poesien, Leipz. 1781. 8. 2 Bde.) — Gottl. Dav. Hartmann († 1775. Die Feyer des letzten Abends vom J. 1772. Leipz. 1772. 8. Feyer des J. 1771. Leipz. 1774. 8. Feyer des J. 1773. Ebend. 1774. 8. Nachher mit mehreren lyrischen Gedichten, in s. Ged. Pforten 1777. 8. 2 Th. und in s. Hinterl. Schriften, Gotha 1779. 8. Sie enthalten mehr einzele schöne Stellen, als gute Plane.) — Lud. Christn. Heinr. Hölty († 1776. Seine Ged. Hamb. 1783. 8. enthalten Oden, welchen Klopstock freylich zum Muster gedient hat, die aber doch nicht ohne eigenes Verdienst sind) — A. A. Kästner (Vierzehn Oden, Mitau 1772. 4.) — J. A. F. v. Genzkow (Oden, Greifsw. 1771. 8. die aber um ein halbes Jahrhundert zu spät kommen.) — Isaschar Falkensohn Behr (Gedichte eines Pohlnischen Juden, Mitau 1772. 8. Ein Anhang dazu, ebend. 1772. 8. Die Oden sind in der Ramlerschen Manier; aber ohne seine Plane, ohne seinen Geist.) — Ewald (Oden, Leipz. und Gotha 1772. 8. Es sind, außer einem Anhange, ihrer 83; nicht einmahl rein gereimet sind die gereimten darunter; hin und wieder ist eine Ramlersche Wendung geborgt; aber das Ganze ist immer unter dem Mittelmäßigen.) — Mich. Denis (Lieder Sined des Barden, Wien 1772. 8. N. Aufl. mit dem Ossian, ebend. 1784. 8. 5 Bd. 1791 u. f. 4. 6 Bde. enthalten s. vorher einzeln gedruckten Gedichte, welche größtentheils mit vieler Wärme und Imagination abgefaßt sind.) — W. S. W. (Hymn. und Oden, Bresl. 1773. 8.) — Carl Mastalier (Gedichte, nebst Oden aus dem Horaz, Wien 1774. 8. ebend. verm. 1782. 8. Unstreitig einer der glücklichsten eigentlichen Nachahmer des Horaz, obgleich, meines Bedünkens, seine Plane nicht immer die besseren sind, und sein Feuer zum höheren lyrischen Gedichte nicht groß genug ist.) — Jos. v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8.

Ein

Ein Zögling des Hrn. Denis, von welchem auch noch nachher verschiedene in Blumenlesen, Almanachen u. d. m. gedruckt worden.) — J. C. C. Faber (Verm. Oden und Lieder, Magd. 1775. 8.) — K. Ferd. Schmid (Gesänge, Stralf. 1776. 8. verb. ebend. 1778.) — Ludw. Theobul Rosegarten (Melancholien, Stralf. 1777. 8. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. Die bessern aus diesen Samml. ausgewählt und verb. in den Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 Bde.) — Leop. Alex. Hofmann (Gedichte, Bresl. 1778. 8. In der Manier des H. Denis.) — Aug. Herm. Niemeyer (Seine Gedichte, Leipz. 1778. 4. enthalten 36 Oden, nach Klopstocks Manier.) — Fridr. Schmitt (In seinen Gedichten, Nürnb. 1779. 8. finden sich einige ganz gute moralische Oden.) — Christian und Fridr. Leopold, Gr. zu Stollberg (Gedichte, Leipz. 1779. 8. in welchen die mehresten von dem jüngern Grafen, und nach Klopstocks Oden zum Theil gebildet, und mit vieler Wärme abgefaßt sind.) — Joh. Heinr. Voß (Seine gesammelten Gedichte, Hamb. 1785. 8. 1ter Bd. enthalten nur wenige, eigentlich hierher gehörige Gedichte.) — Joh. v. Alxinger (S. Gedichte, Halle 1780. 8. enthalten einige Oden.) — Fabri der jüngere (In s. Gedichten, Bresl. 1780. 8. finden sich auch Oden.) — H. Ehrenfr. Marmekros (Bey s. Vers. aus der Litterat. Weltw. und sch. Wissensch. Rost. 1780. 8. sind auch Oden zu finden.) — Aug. J. G. K. Batsch (Oden, Lied. und Ges. Nürnb. 1781. 8.) — J. C. Bonnet (S. Ged. Frft. 1782. Zweybe. 1786. 8. enthalten auch Oden.) — A. K. (Oden und Lieder, Bresl. 1784. 8.) — J. A. Brennecke (Oden von ihm stehen im Magdeb. Magazin.) — Chr. F. D. Schubart (In s. Gedichten, Frft. 1787. 8. 2 Bd.) — Fridr. Munoch (Oden eines Preußen, Jena 1786. 8. Ges. und Weissagung, Leipz. 1787. 8. Gedichte, Halle 1789. 8.) — Thad. Plazzary (Die Oden in s. Ged. zur Ehre der Tugend und Freundschaft, Kempt. 1787. 8. sind eben so elend, als die andern Gedichte in dieser Samml.) — J. D. Müller (Oden und Lieder, Magd. 1787. 8.) — Fridr. Matthison (S. Gedichte, Mannh. 1787. 8. Verb. Zür. 1793. 8. enthalten einige nicht ganz schlechte Oden.) — G. Leon (S. Gedichte, Wien 1788. 8. bestehen aus Oden, Liedern, Idyllen, Balladen, u. d. m. und erheben sich, zum Theil, über das Mittelmäßige.) — Joh. Christn. Engelschall (In s. Ged. Marp. 1788. 8. führen mehrere den Titel von Oden.) — Selmar, eigentlich C. Gust. v. Brinkmann (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde. enthalten mehrere gute Oden.) — K. Th. Beck (Ged. St. Gallen 1789. 8. Ein unglücklicher Nachahmer Klopstocks.) — Aug. Lamey (Gedichte eines Franken am Rheinstrom, Strasb. 1791. 8.) — Unzen. (Glycerens Blumenkranz, Zittau 1791. 8. enthält einige nicht schlechte Oden.) — Christn. C. F. W. Buri (Versch. s. Gedichte, Offenb. 1791. 8. sind Oden.) — Val. W. Neubeck (In s. Gedichten, Lemgo 1792. 8. finden sich auch Oden.) — S. Elenora v. Kortzfleisch (Verschiedene von ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Berl. 1792. 8. führen den Titel von — Oden.) — K. Phil. Conz (Von s. Ged. Tübingen 1792. 8. gehören einige zu den ganz schlechten Oden.) — Franz v. Kleist (Von s. Gedichten gehören nebst mehrern, die hohen Aussichten der Berlin, Berl. (1789) 8. und das Glück der Liebe, Berl. 1793. 8. hieher.) — — u. u. a. m.

Ausser diesen sind deren, in den verschiedenen Blumenlesen, Almanachen, und andern Sammlungen dieser Art, noch einzele von andern Dichtern, zerstreut — und aus jenen Dichtern zum Theil die Oden der Deutschen, 1de Samml. Leipz. 1778. 8. gezogen. — Ueberhaupt führen, in unsern alten und neuern Dichtern und Reimen, so viele Gedichte den Titel von Oden, oder sind in der Form davon abgefaßt, daß, wer alle Odendichter anzeigen wollte, beynahe unsre sämmtlichen Dichter anführen müßte. — —

Odyſſee.

(Dichtkunſt.)

Das zweyte epiſche Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Dieſe beſchäfftiget ſich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Perſonen; die Odyſſee geht auf das Privatleben, deſſen mannichfaltige Vorfälle, und die in demſelben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Perſonen ſchildert, ſo liegen in der Odyſſee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk ſollte moraliſch und politiſch ſeyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulyſſes ſelbſt wird in das gemeine Leben herunter, geſetzt. Alſo iſt der ganze Ton der Odyſſee um ein merkliches tiefer geſtimmt, als in der Ilias. Aber wenn man ſie durchgeleſen hat, ſo iſt man von dem Charakter des Ulyſſes eben ſo immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias geleſen hat. Es iſt ſehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwiſchen beyden Gedichten in den verſchiedenen Abſichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen ſeines Genies liegt. Die Odyſſee ſollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier iſt indeſſen dieſelbe Mannichfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derſelben, nach der Verſchiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Perſon. Alle Affekte und alle Grade derſelben hat der Poet in ſeiner Gewalt. Hier iſt überall daſſelbe Leben und dieſelbe Stärke der Ausbildung. In den Beſchreibungen, Bildern und Gleichniſſen herrſcht die Erfindungskraft beſtändig, und in dem Ausdruk leuchtet ſie in dem helleſten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu ſeiner Mahlerey. Alles, was er hat ſagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zuſammen zu ſetzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen iſt, und wo die Gemüthsbewegungen der Perſonen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieſer Epopée iſt ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchſten Lichte, bey unzähligen Vorfällen ſich immer gleich, bis auf den kleineſten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darſtellt. Die Fabel ſcheinet an ſich ſehr einfach und unbeträchtlich. Ulyſſes will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hauſe ziehen. Aber er findet auf ſeiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeiten, die er alle überſteigt. Er kommt mehrmal in Umſtände, wo es unmöglich ſcheinet, daß er auf ſeinem Vorhaben beſtehen, oder Mittel finden werde, die Hinderniſſe zu überwinden. Aber er iſt immer ſtandhaft, verſchlagen, liſtig und erfinderiſch genug, ſich ſelbſt zu helfen. Man erſtaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerſchöpflichkeit ſeines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verſchlagenheit und Liſt wegzukommen.

Während der langen und höchſt mühſamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in ſein ſo lange Zeit von ihm verlaſſenes Haus ein, macht uns mit ſeiner Familie, und mit allen ſeinen häuslichen Umſtänden bekannt. Sein Haus und ſein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längſt umgekommen ſey, oder gewiß nicht wieder erſcheinen werde, ſeine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, ſeinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und ſich ſeiner Herrſchaft und

iner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz glüklich angekommen, entdekt die ihn nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielt hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs Neue ſo ſcharfſinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindriſch und bis zur Bewundrung geſchmeidig in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und Kunſt, aus den Sitten und Beſchäftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben; und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig, als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verloren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

Ueberſetzt iſt die Odyſſee in das Italieniſche, vollſtändig überhaupt ſiebenmahl; von Girol. Baccelli, Flor. 1582. 8. in reimfreyen Verſen; von Lud. Dolce, Ven. 1583. 8. in Octaven, aber nur ein Auszug; von Giamb. Tebaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven; von Jeder. Malipiero, Ven. 1643. 4. in Proſa; von Bern. Bugliazini, Lucca (1709.) 12. in Octaven; von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1723. 8. in reimſr. Verſe; von Giuſ. Bozzoli, Mantua 1778. 8. 4 B. in Octaven; von Greg. Redi travestirt, im 1ſten Bd. ſeiner Werke, Ven. 1751. 8. — In das Spaniſche, von Gonzalo Perez, Amberes 1550. 1553. 12. 1562. 8. Mad. 1785. 8. 2 Bd. (welche neue Ausgabe in Neuen gelehrten Zeitungen für eine neue Ueberſetzung ausgegeben worden.) — In das Franzöſiſche, nach einigen Verſuchen in einzelen Geſängen, vollſtändig von Sal. Certon, Par. 1603. 8. in Verſen, von Cl. Boitet, Par. 1619. 8. in Proſe; von Valtegie, Par. 1681. 12. 2 Bd. in Proſe; von Mde. Dacier, Par. 1716. 12. 3 Bde. 1756. 12. 4 Bde. Leyden 1771. 12. 3 Bde. in Proſe; von Rochefort, Par. 1777. 8. 2 B. in Verſe; von Gin, Par. 1782. 8. 2 B. 1784. 12. in Proſe; von Bitaube, Berl. 1785. 8. 3 Bde. in Proſe. Travestirt, aber nur die beyden erſten Bücher, von Heinr. Picou, Par. 1650. 4. — In das Engliſche: In Proſa, von G. Chapman, Lond. 1614. Von Hobbes, Lond. 1675. 8. In Verſen von Pope, Broome und Fenton, Lond. 1725. 5 Bd. f. 4. u. 12. und nachher noch oft gedrukt. In reimfreye Verſe von W. Cowper, 1791. 4. — In das Deutſche, zuerſt von Sim. Schaidenreiſſer, Augsburg 1538. f. Frankf. 1570. 8. in Proſa; von einer Geſellſch. gelehrter Männer, Frkf. 1754. 4. in Proſa, zum Behuf der allg. Reiſen und wohl nur aus der Dacier gezogen; von Damm, Lemgo 1769. 8. in Proſa; von Bodmer, Zürich 1777. 8. und von Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1781. 8. von beyden in Hexametern, und von Hrn. Voß ſo, daß, wofern Homer, bey dem gegenwärtigen Zuſtande unſerer Cultur und unſerer Sprache, noch überſetzbar iſt, ſeine Ueberſetzung den Vorrang vor allen übrigen Homeriſchen Ueberſetzungen verdient. Auch ſind einzele Theile beſonders überſetzt vorhanden. — — Auſſer den, bey dem Art. Homer angeführten lateiniſchen Ueber-

ſetzungen, haben Sim. Lemnius, und ganz neuerlich Bern. Zamagna, Sienna 1777. f. noch dergleichen geliefert.

Oeffnungen.

(Baukunſt.)

Unter dieſer allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenſter der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil ſie aber an den Außenſeiten, beſonders nach der heutigen Bauart, ſehr ins Auge fallen, und als Theile erſcheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder ſchlechte Anſehen der Gebäude hat, ſo iſt ſehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geſchmak angeordnet werde.

In Anſehung der Menge der Oeffnungen erfodert der gute Geſchmak, daß eine Außenſeite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oeffnungen, als feſte Theile habe, damit nicht das Gebäude das Anſehen der Feſtigkeit verliere, und wie eine Laterne ausſehe. Es fällt allemal beſſer ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Oeffnungen ſieht. Die Austheilung der Oeffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geſchehen: einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen auf ähnliche Stellen. Nothwendig iſt es, daß übereinanderſtehende Oeffnungen, wie die Fenſter mehrerer Geſchoſſe, auf das genaueſte über einander, und die in einem Geſchoß genau in einer wagerechten Linie neben einander geſtellt ſeyen.

Ihre Form iſt am gefälligſten, wenn ſie viereckigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oeffnungen mit Bogen geſchloſſen, ſollten nirgend ſeyn, als wo ſie der Wölbung halber nothwendig ſind. Ein feines Auge wird durch Fenſter mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und dieſe Rundungen verurſachen gegen die an einem Gebäude überall ſich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme ſpitzige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe viereckigter Oeffnungen eine mit einem runden Sturz ſteht, wie in den meiſten neuern Wohnhäuſern in Berlin, da die Hausthüren zwiſchen viereckigten Fenſtern rund ſind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenſter, welches ungemein beleidigend iſt.

Höchſt nothwendig iſt es, daß jede Oeffnung ihre wol in die Augen fallende Einfaſſung habe, damit ſie als etwas überlegtes und richtig abgemeſſenes erſcheine. Denn ohne Einfaſſung iſt ſie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfaſſung aber zeiget, daß die Oeffnung etwas vollendetes und Ganzes ſey *). Von der Art der Einfaſſung iſt in andern Artikeln geſprochen worden **). Ueberhaupt iſt das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenſter mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenſeiten eine Menge unangenehmer Winkel.

Oelfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermiſcht, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinſel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Waſſer angemacht; die Oelfarben ſind im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und itzt zu allen großen Gemählden auf Lein-

*) S. Ganz.
**) S. Fenſter; Thür.

inwand oder Holz beſtändig im
ebrauch.

Dieſe Farben haben vor den Waſ-
erfarben beträchtliche Vortheile, ſo-
ol zur Bearbeitung des Gemähldes,
ls zu ſeiner Würkung. Wenn die
elfarbe einmal angetroknet iſt, ſo
ſt ſie ſich nicht leicht wieder auf;
aher kann eine Stelle, ſo oft der
Mahler will, übermahlt werden.
Durch öfters Uebermahlen aber kann
ie beſte Harmonie und die höchſte
Würkung der Farbe leichter erhalten
erden, als wenn man die Farben
inmal muß ſtehen laſſen, wie ſie zu-
erſt aufgetragen worden ſind. Auch
önnen Oelfarben über einander ge-
etzt werden, daß die untere durch-
cheinet *), ein wichtiger Vortheil,
en die Waſſerfarben nicht haben.
Endlich, da die Oelfarbe zähe iſt,
nd nahe an einander gelegte Tinten
icht in einander fließen, ſo kann der
Mahler ſowol eine beſſere Miſchung,
ls eine bequemere Nebeneinander-
etzung der Farben in Oelfarben errei-
hen, als in Waſſerfarben. Da ſich
m Troknen die Farbe nicht ändert,
ie die Waſſerfarben, ſo hat der
Mahler den Vortheil, daß er immer
eine Farbe während der Arbeit beur-
heilen kann.

Die Würkung der Gemählde in
Oelfarben hat einige Vorzüge vor al-
en andern Arten. Die Farben ſind
war etwas dunkler, aber glänzen-
er, als in Waſſerfarben; man er-
eicht in Oelfarben den Schmelz,
womit die Natur viele Gegenſtände
beſtreut; das ſanfte duftige Weſen,
wodurch ſie ihren Landſchaften den
größten Reiz giebt; das Durchſich-
ige der Schatten, und das Inein-
anderflieſſende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch
das Nachtheilige des Schimmers
vom auffallenden Licht, welcher
macht, daß man von gewiſſen Stel-
len das Gemählde nicht gut ſehen
*) S. Laſiren.

kann. Die helleſten Stellen werden
dunkler, als in der Natur, und al-
les geräth durch die Länge der Zeit
in eine verderbliche Gährung, da das
Oel gelb wird, und alle helle Tinten
anſteket. Man meynt, daß große
Coloriſten durch eine gute Bearbei-
tung dieſem vorbeugen können. Aber
welches Oel wird nicht zuletzt gelb?
Endlich haben die Oelfarben auch
dieſen Nachtheil, daß der Staub ſich
feſter an ſie anſetzet, und wenn er
einmal auf der Farbe eingetroknet iſt,
ohne Hoffnung der Reinigung darin
bleibet. Wiewol man dieſem zuvor-
kommen kann, wenn das Gemählde
mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Nußöl
oder Mahnöl, weil dieſe troknen, da
viel andre gepreßte Oele niemals aus-
troknen. Zu einigen Farben, die
ſchwerer troknen, nimmt man in der
Bearbeitung Firnis, der auch über-
haupt dem Oele mehr oder weniger
beygemiſcht wird. Die Farben, de-
nen der Firnis am nothwendigſten
iſt, ſind, Ultramarin, Lak, Schütt-
gelb, und das Schwarze.

(*) Daß der, von H. Sulzer ange-
führte van Eyk nicht der eigentliche Er-
finder der Oelmahlerey überhaupt gewe-
ſen, iſt jetzt ſo ziemlich ausgemacht. Be-
kannt war der Gebrauch der Oelfarben
überhaupt ſchon im 9ten Jahrhundert;
das Verdienſt durch ſie die Mahlerey ver-
vollkommt zu haben, läßt, indeſſen, ſich
jenem Künſtler nicht abſprechen. —

Die, von der Geſchichte der Oelmah-
lerey handelnden Schriften ſind: Vom
Alter der Oelmahlerey, aus dem Theophi-
lus Presbyter, Beſchw. 1774. 8. von G.
E. Leſſing, und im 8ten Th. ſ. Sämmtl.
Schriften, Berl. 1791. 9. Engliſch mit
einigen Veränderungen von R. E. Raspe,
Lond. 1781. 4. (Gegen L. Schrift hat H.
v. Murr, in ſ. Journal zur Kunſtgeſch.
Th. 1. S. 17 u. f. allerhand Anm. abdru-
cken laſſen; und die Schrift des H. R.

ſt

ist ausführlich im 27ten Bde. S. 209 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. beurtheilt.) — Zusätze zu L. Abhandlung, im 32ten Th. S. 311 u. f. s. Sämmtl. Schriften, von J. J. Eschenburg. — Untersuchung einiger alten Oelgemälde zu Frankfurt a. Main, in J. G. Meusels Miscell. Heft 12. S. 325. und Beytr. zur Kunstgesch. Heft 22. S. 211. vergl. mit eben desselben Museum für Künstler, St. 3. S. 68 u. f. — Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytr. zur Gesch. der Oelmalerey und Perspectiv, in Rieggers Archiv der Gesch. und Statistik, Dresden 1792. 8. (Ihr zu Folge sollen Thomas von Mutina, im 12ten oder 13ten Jahrh. einige noch vorhandene, in der K. K. Gallerie befindliche Oelgemählde, verfertigt haben.) — Versuch über die Epoche der Erfindung der Oelmalerey, zur Vertheidigung des Vasari, von O. C. A. Hudberg, Gött. 1792. 4. (Ist gegen Lessing gerichtet, welchen der H. Verf. wohl schwerlich ganz verstanden und gefaßt hat; und es erweckt einiges Lächeln, wenn durch das, was Vasari schreibt, dasjenige, was mehrere Jahrhunderte vorher gesagt worden ist, seinen ganzen Werth verlieren soll.) — —

Von der Oelmahlerey selbst, handeln mehrere der, bey dem Art. Mahlerey angeführten Schriftsteller, als: de Piles, im 4ten u. f. Kap. f. Elemens de Peint. prat. Oeuvr. Bd. 3. S. 97. Ausg. v. 1767. u. a. m. — An Essay on the Mechanic of oil-painting, with the recepts, by M. Williams Bath 1787. 4. — —

Ueber das vorgebliche Kopiren der Oelgemählde: Address to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours . . . the Invention of J. Booth 1788. 8. The Exhibition of Polyptasiasmos, or the original Invention of multiplying Pictures . . . by Mr. Booth. 1785. 8. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 38. S. 295 u. f. — —

Zur Erhaltung der Oelgemählde wollte Vincent de Montpetit ein Geheimniß erfunden haben, wovon in dem 3ten St. S. 182 der Meusselschen Miscellaneen Nachr. gegeben wird. — — Auch hat eben dieser H. Montpetit eine neue Art von Oelmahlerey mit Wasser vermischt, welche er die Eleodorische nannte, erfunden, wovon in der Voyage d'un François en Italie, Bd. 6. S. 244. Nachricht gegeben wird. — —

Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern sieht und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmakt sind, daß man bruken sollte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schreken erfüllen. Auf eine Scene, bey der mir uns selbst vergessen, und für die handelnde Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschikteste Weise, den dummen Pöbel in Schreken und Verwundrung zu setzen suchen. Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken:

aber

ber sobald man sich an jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmak sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederhoelen, was ich schon anderswo gesagt habe *). Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschliessen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen: so scheinet mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahrem historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählt, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde stellen uns eine große und wegen der darin verschiedentlich gegen einander würkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes scheinet der Operndichter sich zum Gesetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gelegt werden. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwiklung großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenstand aufopfern müsse. Deswegen trifft man in dem Plan der besten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies ist die erste Ungereimtheit, zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt.

Und

*) In der Abhandlung sur l'Energie in den Mémoires de l'Acad. Roy. d-s Scienc. et Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anfoderung der Sänger. In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öftersten singen; aber auch jeder mittelmäßige und so gar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiel gedungen sind, und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig ein oder mehrmal zugleich singen: also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charaktere zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwikelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stüks noch so sehr zuwider wären. So mußte der beste Operndichter, Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten: die Wittwe des Pompejus und selbst die Marcia, Catos Tochter; und diese mußte sogar in Cäsar verliebt seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen sich hören zu lassen. Wie abgeschmakt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt ist. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann: frostige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen oder verrükten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurükhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen *); oder diese bey auffloßenden Widerwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstok durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft **)? Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Personen, die wegen bereits vorhandener grosser Gefahr, oder andrer wichtigen Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währendem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und dann einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendsten Geschäffte völlig vergist. Hat man irgend anderswo mehr als hier Ursach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis amici?

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar

*) S. Adriano di Metastasio. Act. II. S. 5. *saggio guerriero antico* etc.

**) Ebendaselbst, Act. III. S. 2. *Più bella al tempo usato* etc.

aar unglükliche Liebhaber, davon iner ins Gefängniß und in Lebensefahr kommt; denn ein zärtliches bschiednehmen in einem Duett und ergleichen, kommen beynahe in gar llen Opern vor.

Eben so mannichfaltig und so ausschweifend sind die Ungereimtheiten n der Oper, die von der Musik herühren. Diese ist und kann ihrer Nar nach nichts anders seyn, als ein usdruk der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines n Bewegung gesetzten, oder gelasseten Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen zwek, den sie haben kann, sind die Tonsetzer, Sänger und Spieler nicht ufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, nd die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper, wo der Tonsetzer nicht Fleiß arauf wendet, sich in das Gebiet es Mahlers einzudrängen. Bald childert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder as Rieseln eines Baches, bald das Beklirre der Waffen, bald den Flug ines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen es Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmak des Tonsetzers die Dichter zu er Ungereimtheit verleitet, in den Arien so sehr oft Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern, nd dergleichen die Phantasie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonsetzer, Sänger und Spieler die indische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewohnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit seiner Finger in blitzenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plözlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glüende Kohlen gösse. Daher die unleidliche Verbrämung, wodurch ein sehr nachdrüklicher Ton in eine reiche Gruppe feiner Tönchen so gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geschmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhafte Gemüthslage an den Tag zu legen, und dann plözlich schöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns blos die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und izt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeusserungen der Empfindung besteht, so mußte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen im lyrischen Ton vortragen, und der Setzer mußte nothwendig

Arien

Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwikelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Texte gesetzte Gesänge sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise, oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ritornell; denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihr Geräusch machen können; denn fängt er aufs neue an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen, und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachesten Liedes der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unschikliche der äußerlichen Veranstaltungen, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Auge des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Könige kommen oft mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolge stellt sich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt während dem Abzug, der oft mit nicht geringem Geräusche begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andermale wird eine Scene durch die Armuth der Vorstellung abgeschmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewürkt dieses Schauspiel, das den Zuschauer in Erstaunen setzen soll, mit einem paar dutzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen; und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräusche die Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen, auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kindereyen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste bis zum Possenspiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen *).

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unpartheyischen Mannes, des Gräfen Algarotti, anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt: „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmak und Einsicht erfunden worden, scheinet

*) S. Ballet; Tanz; Schauspiel.

ner keines seiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglüklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und den deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiel, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmakt und so langweilig sind. Man hat dieses blos der verabsäumten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören; dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung für die Täuschung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entstehen kann, verschwindet; und dieses Meisterstük der Erfindung des Witzes verwandelt sich in ein langweiliges unzusammenhangendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpflichen Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdienet." So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und dadurch es berühmt worden ist. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der schimpflichen Namen, führet er eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt, die Welt, an, die so lautet: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner berauschenden Kraft, in nichts anderm, als einem Eselshuf konnte aufbewahrt werden: so kann dieses matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazu gemacht sind, Eingang finden *)."

*) Man sehe auch Gluks Vorrede zur Oper Alcestis.

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimtheiten, dieses Schauspiel in einzelen Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal habe ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe; habe mir eingebildet, das Wehklagen unglüklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrissen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenschaften, nicht nachgeahmt, sondern würklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauspiel die Oper seyn, und wie weit sie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß so herzrührende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeuges gereiniget, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und grössern Zwek, als der bloße Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen; gleich dem unhintertreiblichen Schiksal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäffte seine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und ihren Geist, den man Genium saeculi nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar würkenden Ursachen vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinesten gesundesten Vernunft gethan werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten, das Muster der Vollkommenheit, so bald man es entdekt, aufzustellen, und eine Sache, die durch den Strohm der

der Vorurtheile und des schlechten Geschmaks umgerissen und verunstaltet worden, wenigstens in der Einbildung, schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu setzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks. Aber daran ist in unsern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter, als itzt, von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine würkliche Oper war *), zu wesentlichen Stüken politischer und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper, nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste und der politischen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Musen geliebter großer Fürst die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmak ein vorzügliches Ansehen besäße, wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuosen nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung ist schwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.

Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rükſicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten; blos dieses zum Grundsatz nehmen: „ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schikte.“ Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schiklich; wenn nur dieses einzige dabey statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine schweren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht seyn, weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussetzt *). Schwere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäfftiget wird. Wo man Anschläge macht, Plane verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

Alſo würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, sondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredet oder gethan wird, vorstellte. Um dieses kurz und gut durch ein Beyspiel zu erläutern, wollen wir Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sich zeiget. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wolausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Ossians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen,

*) S. Tragödie.

*) S. Gesang.

en, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora steht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Ossian im angezogenen Gedichte würklich finden, ihr mannichfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höchsten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beyspiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequemsten zu dieser Absicht hielte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheinet, sich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben sie zu äußern.

Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer würklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wissen. Ich will um derer willen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiel einer nach dieser Art behandelten Ode anführen.

Der Fürst Demetrius Kantemir erzählt in seiner Ossmannischen Geschichte, daß der Großsultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währendem schrecklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger die Ossmannischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstatten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Da er hierauf vor den Kaiser gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschiklichkeit in der Musik eine Probe zu machen,

chen, nahm er ein Schescheta (das die Griechen Psalterion nennten) in die Hand, und sang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Labe, mit so anmuthiger Stimme und so viel Geschiklichkeit, daß dem Kaiser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu schonen. Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit seiner Familie, und einigen seiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt sich versammlet befänden, um die schrekliche Katastrophe zu erwarten. Es ließe sich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle spielt, entdekt seinen in Angst und Schreken gesetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile sieht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernimmt, daß der Kaiser den Mann vor sich gelassen; einer schmeichelt sich mit Hoffnung, ein andrer nimmt seine Zuflucht zum Gebet, um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Nun kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versetzen, kann den Virtuosen nur Klaglied singen, den Kaiser in voller Rührung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohlokken der Errettten in sehr rührenden Recitativen, Sologesängen und Chören hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf sehr mannichfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheurlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfs, daß es überhaupt unnatürlich sey, Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gestehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüsse beweisen könne, dieses Schauspiel sey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der besten Grauischen, oder Hasischen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird gestehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüssen abhängt. So ungereimt die Oper scheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verstand sich davon macht, entwikelt, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehöret, kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun

ne Hülfe, um blos den unfrigen zu wöhnen, die gewiß keinem Welschen Tonsetzer weichen dürfen, jeden von der Empfindung zu treffen, und die Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonsetzer von Genie ermahnen, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu kultiviren; hiernächst aber sie vor einigen Fehltritten warnen, die selbst diese große Männer durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt sey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmsten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht abgeläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdruks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Auszierungen einzeler Töne, wodurch gar oft anstatt eines oder zweyer Töne vier, sechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger, überall künstlich und schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Gesanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag oder Nachschlag angegeben würden: trieben die Sänger ohne Geschmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonsetzer mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschikt, noch mit der Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzuzuthun; und auch darin gaben die Tonsetzer nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die itzt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt, und der Gesang auf mehr Einfalt gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung würklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kützeln. Händel war darin noch mäßig; aber unser sonst so fürtreffliche Graun hat sich von dem Strom des Vorurtheils zu sehr hinreißen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten Rouladen, die in jeder Arie an mehrern Stellen und oft auf jedem schiklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsache in der Arie ausmachen. Man sieht in der That in den Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitscher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald

gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden *).

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmak anführen. „Man muß gestehen, daß ohne diese Neigung die Musik zu der Vollkommenheit, in der wir sie bewundern, nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmak seufzen. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang **).

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsetzer sich nicht so gar knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannichfaltigkeit einführten. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweyter oft zu sehr abstechender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt? und warum bey jeder Arie ein Zwischenspiel der Instrumente, eine so große Ausdähnung, und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale sehr glüklich das Ritornell weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz stechende Arie, O! Numi Cusiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtrefflicher Würkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynahe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so mühsam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum zu begreifen, wie man auf diese magere Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut: so kann eine mittelmäßige Oper durch geschikte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtreffliche durch Vernachläßigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden *). Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äußerlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist: der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen,

*) S. Läufe.

**) Algarotti saggio sopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmak als Einsicht geschrieben ist.

*) Im Artikel Leidenschaft. III Th. S. 227.

en, würket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung der Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, sie in ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther sind schon zum voraus zu sehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flamme setzet.

Wer dieses recht bedenket, wird sich sehr begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmak seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Costume, alles so einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Aussicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Bedeutendes, zum bloßen Kützel des Auges; vielweniger etwas Verraschendes, das dem herrschenden von der Empfindung widerspricht.

Auch die Kleidung der Personen ist zum Eindruk von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges sieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik sehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete, wenn sie sich vor dem Volke über schwere Beschuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringscheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeiniglich geschieht, muß man bey der Opernkleidung sehen.

Von den Tänzen, die schiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß sie, wie itzt geschieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieselbe gemachten Eindrüke auslöschen, wollen wir hier gar nicht sprechen, weil das, was in andern Artikeln davon gesagt worden, hinlänglich ist, dem, der den ganzen Plan einer Oper ausdrnet, auch eine schikliche Anwendung dieser Kunst an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt, wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreißen, wie tief uns der Tonsetzer auch ohne Worte rühren, was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem diesem noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibet *): so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereiniget

*) S. Schauspiel.

ſind. Ich ſtelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbeſteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper geſpielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürſten empfinden zu laſſen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükſeligkeit der genießt, der ein wahrer Vater ſeines Volks iſt; und dann empfinde ich, daß der Eindruk, den ſie auf ihn machen würde, ſo durchdringend ſeyn müßte, daß kein Tag ſeines künftigen Lebens kommen könnte, da er ſich derſelben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man ſie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöſchlich ſind, und bey geringen Veranlaſſungen ſich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Menſch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus ſeiner eigenen Erfahrung wiſſen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein beſonders merkwürdiges Beyſpiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kaſſander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen dieſen bey einer andern Gelegenheit ſchon einen Unwillen geſchöpft hatte, ſagte ihm, vermuthlich mit einer ſehr nachdrüklichen Mine: „Ihr ſollt es gewiß empfinden, wenn es ſich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.“ Dieſes prägte dem Kaſſander eine ſo lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er ſchon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi ſtund, plözlich erſchrak und ſo zitterte, daß er ſich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich alſo die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunſtaltung iſt, und ſo wenig ſie den großen Aufwand, den ſie verurſachet, verdienet, ſo wichtig und ehrwürdig könnte ſie ſeyn, wenn ſie auf den Hauptzwek aller ſchönen Künſte geleitet, und von wahren Virtuoſen bearbeitet würde.

Sie iſt eine nicht alte Erfindung des italieniſchen Witzes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welſchen, und von Sängern dieſer Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechiſche Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derſelben nach gewiſſen Tonarten der Muſik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyriſchen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich geſungen wurden. Aber es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlaſſung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie ſie durch allmählige Veränderungen entſtanden iſt, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Muſik und Tanz untermiſchten Schauſpiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, iſt bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Ottavio Rinucini im Anfange des letzt verfloſſenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die erſten wahren Opern, darin dramatiſche Handlung, künſtliche Vorſtellungen verſchiedener Scenen durch Maſchinen, Geſang und Tanz, zur Einheit der Vorſtellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Luſtbarkeiten war noch keine ſolche Verbindung der verſchiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergözlichkeit der Höfe, bey beſondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbeſteigungen und freundſchaftlichen

Beſu-

Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk, weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne, gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenstehendes Schauspiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppen welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den sogenannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römischcatholischen Kirche gebotenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibet, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

Von der Oper überhaupt handeln, in italienischer Sprache: Giov. Mar. Crescimbeni (Im 11ten Kap. des 4ten Buches s. Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 292. der Ausg. v. 1731. blos historisch.) — Ben. Marcello (Il Teatro alla moda, o sia metodo per ben comporre ed eseguire Opere italiane in Musica, nel quale si danno avertimenti utile e necessarie a' Poeti, Compositori etc. (Ven. 1720.) 8. 1738. 8. Satire auf die gewöhnliche Opernmacherey; eine lettre darüber findet sich im 1ten Bd. S. 491 der Variétés litteraires. S. auch die Memoires de Goldoni, Bd. 1. S. 221. der Pariser Ausg. v. 1787.) — Lud. Ant. Muratori (Im 5ten Kap. des 2ten Buches s. Schrift Della perfetta poesia; Deutsch findet sich dieses Kap. im 23ten St. der Beytr. zur deutschen Sprache, und im 5ten Bd. S. 162 der Mitlerschen Bibl.) — Franc. Xav. Quadrio (Im 3ten Bd. s. Storia, vorzügl. S. 427 u. f. theoretisch und historisch zugleich.) — Ungen. (Riflett. sopra i Drammi per musica, aggiuntavi una nuova azione drammatica, Ven. 1757. 4.) — Vinc. Martinelli (Von s. Lettere familiari e critiche; Lond. 1758. 8. handeln einige von der Oper.) — Franc. Algarotti (Saggio sopra l'Opera, Liv. 1763. 8. Deutsch von A. F. Kasse, Cassel 1769. 8. Engl. Lond. 1771. 8.) — Orsei (In dem 2ten Bd. S. 290 der Variétés litter. finden sich reflex. sur les Drames de Musique, aus dem Ital. dieses Werk. übersetzt, deren Original ich nicht kenne.) — Ant. Planelli (Dell' Opera in Musica . . . Nap. 1772. 8. Das Werk ist in 7 Abschnitte, und jeder derselben wieder in mehrere Kap. abgetheilt. Die Ueberschriften der erstern sind: Che sia Opera in Musica, suoi progressi e perfezione; del Melodrama; della Musica Teatrale; della pronunziazione dell' opera in Musica; della decorazione dell' op. in Musica; della danza dell Op. in Musica und della direzione dell op. in Mus.) — Ungen. (Saggio filosofico sopra la Musica imitativa teatrale, in den Opusc. scelti di Milano 1781. 4.) — Matteo Borsa (Lettere della Musica imitativa dell opera, ebend.) — Steff. Arteaga (Le Rivoluzione del Teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente, Bol. 1783. 8. 2 Bde. Ven. 1785. 8. 3 Bde. Deutsch, von N. Forkel, Leipz. 1789. 8. der uns eine Fortsetzung versprochen hat.) — Giov. Ag. Jeviani (Das zweyte s. Opusc. Ver. 1787. 8. 2 Bde. handelt Del canto ed ornamento poet. lirico italiano.) — —

In franzöſiſcher Sprache: Cl. Franc. Menetrier (Des Repreſentations en Muſique Anc. et modernes, Par. 1681. 12. Der Innhalt findet ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 159.) — Ch. de St. Denis, Sieur de St. Evremont († 1703. Reflex. ſur les Opera, im 3ten Bd. ſ. W. Lond. 1725. 12. Deutſch im 2ten Bd. S. 550. der Schriften der deutſchen Geſellſch.) — Le Brun (Die Vorrede ſ. Theatre lyrique, Par. 1712. 12. handelt v. d. Oper.) — Louis Riccoboni (In ſ. Reflex. hiſtor. et crit. Amſt. 1738. 8. S. 29. wird von der Oper gehandelt.) — Ungen. (Lettres à Md. la Marquiſe de P . . . ſur l'opera, P. 1741. 12. Ob dieſes die, dem H. Mably, in der France litterair. zugeſchriebenen Briefe, welche in eben dieſem Jahre erſchienen ſeyn ſollen, ſind, weiß ich nicht.) — Ch. Roy (Ein Brief von ihm über die Oper findet ſich in den Lettres ſur quelques Ecrits de ce tems, Gen. 1749. 8. Bd. 2. S. 7. Deutſch in J. W. Hertels Samml. muſikal. Schriften, Leipz. 1758. 8. St. 2. S. 179.) — Remond de St. Mard (Reflex. ſur l'Opera, im 5ten Bd. ſ. W. Haye 1749. 12. Deutſch in Hertels Samml. Eine darüber von Freron abgefaßte Kritik findet ſich in den angef. Lettres ſur quelques Ecrits, Bd. 2. S. 217. und dieſe Deutſch in der gedachten Samml. St. 2. S. 197.) — Pierre Matthieu Martin de Chaſſiron (Reflex. ſur les Tragedies Opera, Par. 1751. 12.) — Jean Franc. Marmontel (Das 14te Kap. im 2ten Bde. ſ. Poetique franc. S. 327. Ausg. v. 1763. enthält eine, der Sulzerſchen ganz entgegen geſetzte Theorie der Oper; Deutſch findet es ſich im 4ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 347.) — Phil. Louis de Chaſtellux (Eſſai ſur l'union de la Muſique, et de la Poeſie, Par. 1765. 12. Deutſch im 7ten Bde. S. 515 der Hamburgiſchen Unterhaltungen. La Borde ſagt: cet ouvrage eſt l'epoque des reflex. que l'on a commencé à faire ſur cet art; c'eſt depuis qu'on a commencé à tirer la Muſique de l'eſpece de barbarie, où elle étoit, u. ſ. w. Noch ſind von dieſem Verf. vorhanden, Obſervat. ſur un Ouvrage intitulé Traité du Melodrame und zwey Briefe, welche letztere ſich im 2ten Bde. der Hamb. Unterh. finden.) — Ungen. (Traité du Melodrame; dieſe Schrift wurde durch die vorhergehende veranlaßt; iſt mir aber nur, aus dem angef. Werke des H. la Borde, Bd. 4. S. 71. bekannt, wo ſie ſehr viel Lob erhält.) — Ungen. (Eſſai ſur le Melodrame, in den Variétés litterair. Bd. 3. S. 256.) — Ebend. Bd. 4. S. 1. findet ſich eine Lettre ſur l'opera, deren Verf. mir nicht bekannt iſt.) — In der Art du Theatre des Pieve J. Bapt. Mongaret, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläuftig von der theatraliſchen Muſik, und der ernſthaften Oper gehandelt.) — Jean Paul Andre de St. Marc (Reflex. ſur l'Opera, in ſ. Oeuvr. Par. 1778. worin er ſolche weit über das Trauerſpiel erhebt.) — De la J. (Eſſai ſur l'Opera, vor ſ. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2 Buch der Poetique de la Muſique des Gr. de la Cepede, Par. 1785. 8. handelt von der Theatral. Muſik. — Ungen. (Idées ſur l'opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zuſtand, die Eigenheiten, Geſchichte u. ſ. w. der franzöſiſchen Oper beſonders, oder doch vorzüglich angehen, ſind in der Folge angeführt. — —

In engliſcher Sprache: Joh. Dennis (An Eſſay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die Italieniſche Opernmuſik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und alſo für geſchlechtlich hält.) — Lockmann (Some reflexions concerning l'Opera, vor der Oper Roſelinde, L. 1740. 4. handelt von der Geſch. der Oper.) — Ungen. (Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — Dr. Brown (S. Diſſertat. on the riſe, union and power etc. of Poetry and Muſic, S. Art. Dichtkunſt, S. 633. b. enthält eine Menge wenigſtens ſcharfſinniger

nige Bemerkungen über die Oper.) — Ungen. (The lyric Muse revived in Europe, or a critical Display on the Opera in all its revolutions, Lond. 1768. 8. Besteht aus 13 Kap. und soll ein Supplement zu Algarottis Schrift seyn, aus welcher, so wie aus den angef. Werken des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des P. Pouce Rede u. a. m. sie denn auch gezogen ist.) — John Brown (Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys History of Music in sofern hieher, als es von der Geschichte der Oper handelt. — —

In deutscher Sprache: Conr. v. Höveln (Entwurf der Ehren-Tanz und Singschauspiele, in 5 Büchern ums J. 1660.) — Joh. Chrsiph. Gottsched (Das 12te Kap. des 2ten Thls. s. Dichtkunst handelt von der Oper; und ist im 5ten Bde. S. 1 u. f. der Mitzlerschen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — Lud. Fdr. Hudemann (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Comöd. bey s. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 3ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mitzlerschen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottsched findet sich im 10 St. der Beytr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, und Auszugsweise im 1ten Th. des 3ten Bds. der Mitzlerschen Bibl.) — Joh. Fdr. v. Uffenbach (Von der Würde der Singgedichte, vor s. Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 3ten Th. des 3ten Bds. S. 377. der Mitzlerschen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet sich im 12ten St. der Beytr. zur krit. Histor. der deutschen Sprache, S. 604.) — A. Ludwig (Versuch eines Beweises, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut seyn könne, ebend. im 8ten St. S. 648. und mit Anmerk. im 5ten Bde. S. 1 u. f. der Mitzlerschen Bibl.) — Ungen. (Ob die Comödie der Oper, oder die Oper der Comödie vorzuziehen sey, zwey Aufs. in den Braunschweigschen Anzeigen v. J. 1745.) — Joh. Mattheson (Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikal. Geschmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausschweifungen beym Opernwesen.) — Joh. Ad. Scheibe (Von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele, als Vorbericht vor s. Thusnelde, Leipz. 1749. 8.) — Chrstn. Gottfr. Krause (Von der musikal. Poesie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptst. von der ehmal. und jetzigen Verbindung der Poesie mit der Tonkunst; was für Vorstellungen die Musik errege; von den Gedanken musikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Mus. vorgestellt werden; von der Beschaffenheit und Einr. der Singstücke; von der Schreibart musikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemen Versarten; von der besondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Ariettten, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der musikal. Poesie; ob und wie ein Schauspiel ganz gesungen werden könne; von den verschiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — C. W. Ramler (Vertheidigung der Opern, im 5ten Bde. der Marpurgschen Beytr. S. 84 u. f. und S. 181.) — Hs. Willh. v. Gerstenberg (Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts; warum ahmen die Deutschen sie nach, in der ersten Fortsetzung über die Merkwürdigkeiten der deutschen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116. und im 2ten Jahrg. S. 629 des Cramerschen Magazines der Musik.) — Ernst Chrsiph. Dreßler (Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singeschauspiel betreffend, Ham. 1777. 8. Das Werk enthält 18 Kap. deren Innhalt sich in J. N. Forkels Allg. litterat. der Musik S. 172 findet.) — Weckherlin (In s. Chronologen finden sich verschiedene Aufs. über die Oper, und manche zur Oper gehörige Dinge, als Bd. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) — Joach. Schubauer (Ueber die Sing-

Singſpiele, im 1ten Bd. S. 169 der Abhandl. der Bayeriſchen Academie, München 1781. 8.) — — Auch gehören noch hieher: C. H. Röſſigs Anmerkungen über die Geſchichte und Regeln des muſikal. Drama, bey ſ. Verſuch in Muſikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Aufſatz über das Melodrama, in dem 1ten St. vom 1ten Quartal des zweyten Jahrganges der dramatiſchen Blätter des H. Schreiber. — J. A. Eberhards Abhandlung über das Melodrama, in ſ. Neuen Vermiſchten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 37. S. 177. und Bd. 38. S. 171. — Eine (ſehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey T. Hubers Tamira, Lüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatiſch lyriſche Gedicht den Hor. Rambach Theſeus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — — Auch haben wir eine Geſchichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hamburgiſchen Magazine. — — Uebrigens ſind den ſich in mehreren von den, bey dem Art. Drama angeführten, ſo wohl theoretiſchen, als hiſtoriſchen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geſchichte der Oper betrift: ſo wiſſen zwar alle, daß ſie in Italien entſtanden iſt, und daß ſie, urſprünglich, nicht die Geſtalt, welche ſie jezt hat, hatte und haben konnte. Indeſſen iſt der Zeitpunkt ihrer Entſtehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Muſſatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 ſezt, erzählt, in den Proleg. des 9ten Buches ſeines Werkes, de Geſtis Italor. (im 10ten Bd. der Scriptor. Italic. des Muratori) Solere . . . ampliſſima regum, ducumque geſta, quo ſe vulgi intelligentiis conferant, pedum, ſyllabarumque menſuris variis linguis in vulgares traduci ſermones, et in Theatris et pulpitis *cantilenarum modulatione proferri*. Ein anderer, vielleicht eben ſo alter Chroniſchreiber von Meyland, ſagt, von dem dortigen Theater: Super quo Hiſtriones cantabant, ſicut modo cantantur de Rolando et Oliverio, Finiveantu Bufoni, et Mimi in Citharis pulſabant, et decenti motu corporis ſe circumvolvebant. Ju. chend. Muratori Antiq. Ital. Med. Aev. Bd. 2. N. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweiſen wollen, daß es ſchon in dieſem Zeitpunkte, muſikaliſche Dramen gegeben. Aber Maffei, der ſich in ſeiner, ſeinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgeſezten Einleitung über die Geſchichte des Italieniſchen Theaters, auf die erſte Stelle beziehe, und die Ausſchreiber deſſelben ſcheinen nicht einmahl zu haben, daß darin gar nicht die Rede von dramatiſcher Behandlung oder Vorſtellung der Thaten der Könige und Fürſten iſt; ſondern daß dieſe nur ſehr ſo abgeſungen worden ſeyn können, wie — unſre heutigen Bänkelſänger ehrlerhand Heldenthaten abſingen; auch noch dieſes, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle beſtätigt. — So viel iſt indeſſen ſehr wahrſcheinlich, daß die erſteren italieniſchen, und überhaupt europäiſchen Dramen, die verſchiedenen Myſterien, mit Geſang, oder unter Geſang, dargeſtellt worden ſind, ohne daß ich übrigens im geringſten ſagen wollte, daß ſie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Muſik wären geſezt geweſen. Verſchiedene Stellen aus dieſen Dramen ſelbſt, welche Pianelli in ſ. Trattato dell' Opera in Muſica, S. 5. A. a. angeführt hat, beweiſen es. Das erſte, gänzlich in Muſik geſezte, oder ſingend aufgeführte Stück ſcheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius ſagt nähmlich in der Zueignungsſchrift ſeiner Noten zum Vitruvius an den Cardinal Riari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et *cantare* primi hoc aevo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis ſeculis Roma non videret) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornaſti. Nun hat zwar Crescimbeni (Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 239. Ven. 1731. 4.) das Cancare in dieſer Stelle durch

durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieses; wäre diese Declamation nicht in Noten gesetzt, oder Recitativ gewesen, wie hätte Sulpizius sagen können, daß ejusmodi actionem jam multis saeculis Roma non viderat? Denn theatralisch-dramatische Vorstellungen kannten die neuern Römer schon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 3.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, sondern ein geistliches, eine Art von Mysterie, die Bekehrung des h. Paulus, wie es Mario Equicola in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich sagt, daß die Musik dazu von Severini gewesen. (S. The Lyric Muse revived in Europe, L. 1768. 8. S. 11 und Bonnets Histoire de la Musique, Bd. 1. S. 256.) wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signor Arteaga (Crit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 341 u. f. deutscher Uebers.) daß höchstens nur die Chöre darin gesungen worden, beruhet. Freylich kann die Musik hierzu aber nicht im Opernstyle, sondern nicht viel anders als canto fermo gewesen seyn; so wie es begreiflich ist, daß bey dem, in den damahligen Zeiten, zu solcher Vorstellung erforderlichen Anstalten, dieser Gebrauch nicht sogleich weiter um sich greifen und allgemein und herrschend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indessen der Geschmack, Musikalische Unterhaltungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauspiele, Feste u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrscheinlicher Weise wurde sie, mit der Poesie verbunden, darin eingewebt. Von dieser Art war, unter andern, das Fest, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Mayland mit der Prinzessinn Isabella von Arragonien, von Bergamo Botta, im J. 1489 gegeben wurde; und das die Aufmerksamkeit von ganz Europa auf sich zog. (S. Arteagas Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211 u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh. macht.) Daß indessen, wie die Encyclopedisten, in dem Artikel Danse theatrale sagen, aus diesem Feste die Oper entstanden sey, ist, wie man sieht, ganz ungegründet. Auch bestand die, in solchen Festen, mit Musik verbundene Poesie nicht immer aus eigentlichen Dramen, aus einer Handlung; so wie die eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Possenspiele, auch nicht wieder ganz, sondern nur zum Theil die Chöre darin, die Prologen und Epilogen in Musik gesetzt, oder besondre Lieder in die Handlung des Stückes eingewebet, oder zwischen den verschiedenen Acten besondere Handlungen, in welchen Alles gesungen wurde, und die wieder unter sich zusammen hiengen, eingebracht waren. So scheint z. B. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geschriebenen, und im J. 1492 zu Neapel vorgestellten Farce (wie der Dichter selbst sein Werk nennt) in eigentliche Musik gesetzt gewesen zu seyn. Das Stück ist allegorisch; die Fröhlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Personen, singend und spielend, hervor. Indessen bildete sich allmählig das sogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1508 zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher schon die Menechmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli risorgimento d'Italia, Bd. 2. S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Krit. Gesch. des Theaters Th. 1. S. 331 und 364. deutscher Uebers.) Und es scheint wahrscheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehalten worden ist; wenigstens sagt Riccoboni (reflex. histor. et crit. sur les différens theatres de l'Europe, Amst. 1740. 12. S. 30.) „Daß in den ersten zwanzig oder dreyßig Jahren, nach Wiederaufstehung des alten Drama, der Gebrauch, Musik unter die theatralischen Vorstellungen einzumischen, gänzlich weggefallen sey." Aber freylich widerstand der Reiz dieser Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Musik. Um die Mitte des

16ten

16ten Jahrhundertes gelt die Musik, bey Gelegenheit der damahls herrschenden Schäferspiele auf dem Theater, meistens zu sich. Man schränkte sich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Chöre, Zwischenspiele u. d. in Musik zu setzen. Schon im J. 1550 scheint, in dem, zu Ferrara gehaltenen Sacrificio des Agost. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Musik gespielt worden zu seyn. (S. Arteaga, a. a. O. S. 209.) Die Arethusa des Alb. Lollio wurde im Jahre 1563. der Sfortunato des Augustino Argenti im J. 1567. von Alfonso della Viola in Musik gesetzt, zu Ferrara aufgeführt. (S. Signorelli a. a. O. S. 289. Bettinelli a. a. O. S. 253. Planelli a. a. O. S. 7 u. f.). Zwar sind diese verschiedenen Schriftsteller nicht ganz darin einig, ob diese ganzen Stücke, oder nur die Chöre darin in Musik gesetzt worden; aber so viel ist gewis, daß nun der Geschmack am Singespiel sich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Lustspieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aless. Strigio, und Cristof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit vielen Maschinenwerk und Verzierungen vorgestellt; auch bestehen die Personen dieser Intermezzo's aus Göttern und Halbgöttern, so, daß das Stück selbst schon der spätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Musik im eigentlichen Opernstyl. Wenigstens war sie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. O. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavaliere, ums J. 1590 ganzlich in Musik gesetzten Stücken der Laura Guidiccioni. Sie bestand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederhohlungen, langen Passagen und tausend andern Künsteleyen. Indessen scheint dem Cavaliere denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zuzukommen (S. Burneys Hist. of Musc. Vol. IV. ch. I.) Und zugleich bildete die Musik sich jetzt, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mei, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergestalt, daß ein, von dem letztern in diesem Zeitpunct in Musik gesetztes und von dem Giov. Bardi, Grafen von Vernio geschriebenes Intermezzo Combattimento d'Apollino col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. O. S. 206. S. 241. Anm. 79. S. 245. S. 337.) zu urtheilen, in Rücksicht auf Musik, gleichsam Epoche machte. Noch mehr aber näherte sich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erste eigentliche Oper kann die, auf Veranlassung eben dieses Florentiners, von Ott. Rinuccini verfaßte, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Musik gesetzte, zuerst im J. 1594. in einem Privathause aufgeführte Daphne angesehen werden. Zwar ist das Stück, als Poesie und als Drama, dem Burney (a. a. O.) zu Folge, sonderbar genug das ganze Orchester aus nicht mehr als einem Flügel, einer großen Zither, einer Viol da Gamba, und einer Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Musik geschrieben, und der Dialog wurde darin weder gesungen, noch blos declamirt, sondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich sagen, erst um J. 1649 von Cicognini eingeführt worden sind) ob diese Arien gleich nicht den leichtern neuern Liedern gleichen sollen (S. Burney, a. a. O. Arteaga a. a. O. S. 247.) Ihm folgten, und noch besser ausgeführt, eben dieses Verfassers Euridice, die im J. 1600 zuerst, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis gespielt wurde; und hierauf, im J. 1608 eben dieses Verfassers Ariadne, von Claudio Monteverde gesetzt. Mit ihnen zugleich erschien das Rapimento di Cefalo des Gabr. Chiabrera; und mit diesem scheint das Abenteurlich-Wunderbare, dessen Rinuccini sich meistlich enthalten hatte, zuerst gleichsam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. (S. Arteaga, a. a. O. S. 311.) Nun wurde der Geschmack

ab. Weiterhin wurde sie immer größer und allgemeiner; aber noch blieben sie ein gelegentliches Schauspiel bey Lustbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rücksicht auf diese Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch sangen blos gewisse die Personen, welche sonst den Harlekin, den Doctor und den Pantalon vorstellten (S. Signorelli a. a. O. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Liebhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, Della Musica dell' età nostra, geschrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, sehen kann, die musikalischen Schauspiele in Italien auf öffentlichen Straßen, auf einem hervorziehenden Karren gegeben. Endlich erschien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die Andromeda, geschrieben von Benedetto Ferrari, in Musik gesetzt von Franc. Manelli; und von nun an wurden dort, und in mehreren Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergestalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteuerlich-Wunderbare, das zu vielen Verzierungen und Maschinerien Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man schob zugleich in die ernsthaftesten Stücke die possierlichsten Zwischenspiele ein. Einer der ersten Dichter, welcher sich diesem Geschmack am Tragisch-Comischen fügte, ist, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 295.) Ottavio Tronsarelli gewesen. Nach dem Arteaga (a. a. O. S. 324) war es Hac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maschinerie vorzüglich berühmtes Stück ist La Divisione del mondo, von Giul. Cef. Corradi, in Musik gesetzt von Giov. Legrenzi, und gespielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poesie, oder das Stück selbst, blos Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieser Art, die zum Vorschein kamen, sind die bessern von Andr. Salvadori, Prosp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig ist, die Verfasser der übrigen vielen Mißgeburten, welche sich bis zur Erscheinung des Apostolo Zeno auf dem italienischen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann sie zum Theil in des Quadrio Stor. e rag. Bd. 4. Th. 2. S. 361 u. f. finden. Silvio Stampiglia war indessen, dem Signorelli (a. a. O. Th. 2. S. 289.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er befreyte die Oper von der lächerlichen Vermischung des Ernsthaften und Komischen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maschinen; er brachte mehr Zusammenhang in das Ganze; worin ihm, indessen, schon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein bestes Stück ist die Caduta dei Decemviri. Auf den poetischen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich sein Styl sonst pretiös ist, und seine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erste erschien, weiß ich nicht; der Dramaturgie des Lione Alacci zu Folge sind sie alle jünger, als die Werke des Zeno, wofern nicht der gänzlich darin vergessene Turnus deselben älter gewesen ist. Uebrigens führete weder Er, noch Apost. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu schließen. Dieser Gebrauch ist so alt, als die Oper. — Das erste Stück des Apost. Zeno († 1758) Gl' inganni felici ist vom J. 1695. Er versuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte sie dem Trauerspiele der Griechen näher bringen; er verlieh also die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italienischen Oper die Gestalt, welche sie jetzt hat; aber sein Styl ist matt und nicht so musikalisch und leicht und natürlich, als der Styl des Metastasio. Seine Werke sind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erschienen; französ. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 8 Bände; und Pet. Oblac den die biblischen Stücke, 17 an der Zahl, Augsb. 1760. 8. deutsch. herausgegeben. — Piet. Jac. Martelli († 1727. Auch von ihm sind einige erträgliche Dramen, als Il Perseo vom Jahre 1697. Apollo geloso, die Musik von Ant. Perti, geschrieben 1698; Gli Amici, die Musik von Piero Albergati, im J. 1699 da.) — Stef. Ben. Pallavicini († 1742.

Opere,

Opere, Ven. 1744. 8. 4 Bd. enthalten einige erträgliche Opern.) — Carlo Rossi († 1762. In s. Poetici Componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd. finden sich verschiedene ganz gute Opern.) — Carlo Frugoni († 1767. In s. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. sind Medoro und einige Opern mehr.) — Pier. Metastasio († 1783. Seine erste dramatische Arbeit war das Trauerspiel Giustino; und die erste seiner gespielten Opern die Didone abbandonnata, welche Dom. Sarri setzte, und die im J. 1724. zu Neapel aufgeführet wurde. Seine Werke sind verschiedentlich gesammelt, als Par. 1780. u. f. 4. und 8. 14 Bde. Par. 1780. u. f. 4. und 8. 14 Bde. mit K. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Fir. 1782. 12. 12 Bde. Lucca 1790. 8. 8 Bde. Eine Scelta, Lond. 1787. 12. 7 Bde. Bey der ersten Ausgabe findet sich eine große Abhandlung von Ant. Calsabigi, worin die Verdienste des M. um die Oper entwickelt werden; und welche H. Hiller, bey s. Schrift, Ueber Metastasio, Leipz. 1786. 8. zum Grunde gelegt hat. Ein Anderes, ihn betreffendes Werk findet sich in den Opusc. des Giov. Ag. Zeviano, Verona 1787. 8. unter der Aufschrift Metastasio Maestro. Auch Goldoni handelt in s. bekannten Memoires, Bd. 1. S. 329 von seinen und des Apost. Zeno Verdiensten, und ausführlich im 11ten Kap. s. Geschichte der Italien. Oper, Bd. 2. S. 65 u. f. d. d. Uebers. Von seinen Lebensumständen gab zuerst H. v. Retzer in dem deutschen Museum, Jahrg. 1785. Monat Februar. Nachricht, welcher Versuch auch Wien 1783. 8. französisch gedruckt wurde. Ausführlicher handeln davon Gio. Mattei in den Memorie per servire alla vita di Metastasio, 1785. 8. wobey sich auch historische Nachrichten über die Oper überhaupt finden; Carlo Cristini, in einer, den Ausgaben von Nizza und Turin beygefügten Vita, und Franc. Sastres, bey der zu London erschienenen Scelta. Wenn das höchste Verdienst des Operndichters darin besteht, daß der Bau seiner Verse harmonisch ist: so hat Metastasio es erreicht; aber, wenn der Innhalt dieser Verse auch in Betracht kommt: so sind sie zwar, in so fern Metastasio selbst spricht, immer gut, nur zuweilen im Munde seiner Personen so unnatürlich, wie es sich nur denken läßt, vorzüglich die, von den Personen, zur Bezeichnung ihres Zustandes gebrauchten Gleichnisse gehören. Richelet hat, Par. 1751 u. f. seine Werke in das Französische in 12 Bde. übersetzt; Joh. Ant. Koch sie, Wien 1774 u. f. in das Deutsche, in 8 Octavbänden (sehr mittelmäßig) und J. Hoole sehr neue ins Engl. 1767. 8. 2 Bde. übersetzt. — Vit. Amad. Cigna (In seinen Poesie per Musica, Tor. 1762. 12. sind verschiedene ziemlich gute Opern. Seine Ifigenia, die beste von allen, ist nicht in dieser Sammlung, sondern einzeln, ebend. 1761. 8. gedruckt.) — Carlo Giuf. Lanfranchi Rossi (Opere drammatiche, Fir. 1766. 8. Der Opern darin sind drey.) — Ant. Landi (Raccolta di Poesie teatrali, Fir. 1771. 8. 3 Bde. Der Opern sind darin achte, und als mittelmäßig.) — Raimond Calsabigi (Poesie, Livorno 1766. 8. 2 Bd. Seine beyden Opern, Alceste und Orpheus sind schwache Nachahmungen des Metastasio.) — Migliavacca (Thetis und Armide.) — Coltellini (Minerva und Antigona.) — — Was die Opernmusik anbetrift: so machte diese, anfänglich, nur wenige Fortschritte in Rücksicht auf musikalischen Ausdruck. Zwar setzte Cl. Monteverde (1620) sich über die, damahls herrschenden, ängstlichen Vorschriften, und seine sündigen musikalischen Lehren zum Theil weg; aber die Grundsätze der Kunst selbst waren noch zu wenig durchdacht und gelautert, als daß er es, bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit hätte bringen können. Und der größte Theil seiner Nachfolger verfiel immer in zweckwidrige und zum Theil sinnlose Mahlereyen. Endlich gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts wurde die Musik aus einer bloßen Zusammensetzung von Accorden allmählig wieder eine wirklich nachahmende, d. h. die leidenschaften entdeckende Kunst. Das

Zeit

Zeitmaß nahm nach und nach einen regelmäßigen Gang, der Tact wurde genauer und bestimmter, dergestalt, daß die Fortschreitungen der Bewegung und des Zeitmaßes ungleich deutlicher, und so das Recitativ, welches bis dahin mit dem Gesang vermischt, oder doch nicht genug davon unterschieden war, endlich eine Gattung für sich wurde, und seine eigene Form und Schönheit erhielt. Den Anfang hiezu machten Cassati, Aless. Melani, Segrenzi, Colonna, Giovb. Bassani; ihnen folgten im Anfange dieses Jahrhunderts die größern Harmonisten, Th. Albinoni, Ant. Caldara, Giov. Bononcini, Piet. Sandoni, u. a. m. Aber zur Vollkommenheit wurde der Ausdruck erst durch Al. Scarlati und Leon. Leo gebracht. Die Arien in ihren Compositionen, fangen schon an, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie, und voller, glänzender Begleitung zu erscheinen; der Gang derselben ist lebhafter und geistvoller, als vorher, und der Unterschied zwischen dem Recitativ und dem eigentlichen Gesang dadurch merklicher geworden. Die Noten und Zierrathen sind mit so vieler Mäßigkeit vertheilt, daß sie der Schönheit der Arie nichts benehmen. Leon. da Vinci (1725) vervollkommte das so genannte obligate Recitativ; und wurde das Muster unsrer Graun und Hasse; indessen übertraf ihn vielleicht darin noch Rinaldo da Capua (1740) durch den geschickten und ausdrucksvollen Gebrauch, welchen er von den Instrumenten machte; und Nic. Porpora brachte eine bewundrungswürdige Leichtigkeit in den Gesang. Endlich trat der Ritter Gluck gleichsam mit einem neuen Systeme auf; er suchte die theatralische Musik von den, ihr vorgeworfenen Unwahrscheinlichkeiten zu befreyen, suchte zwischen Worte und Modulation ein genaues Verhältniß zu bringen, und seinen Compositionen einen hohen und tragischen Character zu geben. Seine Grundsätze hat er in der Vorrede zu s. Alceste, Wien 1769 bekannt gemacht, aus welcher Planelli sie, in s. angeführten Tractato S. 148 aufgenommen hat; und seine Arbeiten sind bekannt. Sein Verdienst getraue ich mir nicht zu bestimmen. So viel ist gewis, daß, besonders in Frankreich, seine Behandlung der Oper eine große Sensation erweckte, und eine Menge Schriftchen veranlaßte, welche in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 180 u. f. angeführt sind, und wozu noch das Probleme qui occupe la Capitale de la Monarchie françoise, si Gluck est plus grand Musicien que Piccini, Par. 1777. 8. und H. Forkels eigenes Urtheil, im 1ten Bd. S. 116 f. Musikal. Bibliothek gehört. So viel von der Geschichte der Opernmusik überhaupt. Aber ausser den bereits angeführten Componisten italienischer Opern sind deren noch bekannt, unter den Italienern: Adolfati — Pirro Albergati — Giuf. Aldrovandini — Gaet. Andreozzi — Pasc. Anfossi — Franc. Araya — Flor. Arefti — Astaritta — Carl Badia — Andr. Bernasconi — Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Biego — Giuf. Boniventi — Marcant. Bononcini — Giov. Aud. Boretti — Giovb. Borghi — Boroni — Frc. Brusa — Mar. Buini — Caffaro — Giovmar. Capilli — Dan. Castrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant. Cesti — Fortunato Chellert — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Coltellini — Franc. Conti — Bart. Cordans — Giovm. Costa — Ant. Draghi — Durante — Giov. Ferandini — Bened. Ferrari — Ignat. Fiorillo — Pet. Franceschini — Dan. Freschi — Dom. Gabrieli — Ant. Galeazzi — Bald. Galuppi — Franc. Gasparini — Mich. Ang. Gasparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Giuf. Giordani — Goffec — Carlo Grossi — Piet. Guglielmi — Nic. Jomelli — Giovbat. Lampugnani (1736. War der erste, welcher neue Vortheile von der Instrumentalmusik zu ziehen suchte, und folglich Erfinder des neuen Geschmackes, den Gesang gleichsam unter jener zu ersticken; bey ihm herrscht in-

deſſen noch die Stimme über das Orcheſter.) — Gaet. Latilla — Giov. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majo — Mancini — Franc. Manelli (ſetzte 1637 die erſte öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc Martin — Andr. Mattioli — Cl. Merulo (Einer der erſten Operncomponiſten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 3ten von Frankreich im J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Muſik brachte.) — Millico — Mich. Mortellari — Teof. Organi — Giuſ. Mar. Orlandini — Ant. Pacelli — Giuſ. Ant. Paganelli — Giovar. Pagliardi — Giov. Paiſiello — Carlo Pallavicino — Cai. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Lampugnani, welcher die Inſtrumentalmuſik auf Koſten der Stimme erhob.) — Paradies — Giovdom. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergoleſe — Jac. Ant. Perti — Giovb. Peſcetti — Mic. Piccini — Piet. Rom. Pignatta — Jerome Polani — Carlo Fre. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Giuſ. Porſile — Giov. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piccini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verbannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac. Rampini — Alb. Riſtori — Fre. Roſſi — Giovb. Rovetta — Giovmar. Ruggeri — Bern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Sacrati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Giuſ. Sarti — Ant. Sartorio — Giuſ Scarlati (In ſ. Opern ſoll ſich bey den Arien das erſte Da Capo finden; wenigſtens findet es ſich, bey den mehrſten in ſeiner, im J. 1693 geſpielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. O. Bd. 2. S. 262) gab indeſſen der Sänger, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlaſſung.) — Cai. Schieſſi — Giuſ. Scolari — Semis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommaſi — Marc. Ant. Tornioli — Giuſ. Fel. Toſi — Ant. Tozzi — Th. Trajetta — Marc. Uccellini — Giov. Vaniſchino — Giuſ. Vignati — Ant. Vivaldi — Ant. Zanettini — Piet. Andr. Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. — —

Von deutſchen Meiſtern: J. C. Bach — Joh. Joſ. Fux — Georg Friedr. Händel — Holzbauer — J. A. Kohlauch — Joſ. Miſliweczek — Naumann — F. Reichardt — u. a. m. — —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieſer Opern, urſprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß ſie nur von Liebhabern geſpielt wurden, iſt bereits bemerkt worden. Aber ſehr balde wurden eigene Perſonen dazu gezogen. Anfänglich ließ man die Diskantpartheyen von Knaben ſingen. Der Gebrauch, dazu Menſchen zu verſtümmeln, und die Menſchheit zu ſchänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indeſſen, ſchon im Anfange des 17ten Jahrhundertes Mode, und hat ſich bis jetzt erhalten. Die meiſten, bekannt gewordenen Geſchöpfe dieſer Art ſind Guidobaldo, Campagnola, M. Ant. Gregori, Angeluccı, und Fr. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannsperſonen geſpielten Weiberrollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern beſetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. O. m. ordentliche Sängerſchulen; die berühmteſten derſelben ſind aber zu Bologna und Neapel geweſen. Von dieſen verſchiedenen Sängern ſind die berühmteſten: Giov. Freſcobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb. Bolli — Vinc. Piccini — Giuſ. Martinelli — Giuſ. Cenci — Ant. Riccardi — Carlo Andr. Clerici — Giuſ. Caccia (1670) — Giac. Vincelli — Lodovico — Falſetto gen. Berodo Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Maggi — P. Caſelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Benigni (1692) — Piet. Baratti — Franc. Caſelli — Franc. Bardi — Ant. Predieri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzolent (1701) — Bart. Donadelli — Giuſ. Aequino — Matteo Saſſani — Ant. Vorſini — Andr. Franchi — Mit. Poris — Giamb.

Giamb. Franceschino — Valer. Pellegrini — Faustino Marcheti — Giamb. Loberti — Fres. Ant. Pistocchi (grün-
der die Bolognesische Schule.) — Giamb. Speroni — Nin. Cherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Bissoni — Ant. Vischini — Luigi Asorga — Giuf. Marcello — Giuf. Galloni — Giuf. Stra-
a — Nic. Grimaldi — Fre. Corli — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Sciparici (1700) — Vict. Moggi — Alefs. Besozzi — Giamb. Carboni — Pict. Sbaraglia — Ant. Vasi (Ihm schreibt Arteaga, a. a. O. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Geschmackes zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Bernacchi — Ant. Raff — Giov. Tedeschi — Giamb. Mancini — Carlo Carlani — Pio Fabri — Bartol. Faentino — Minelli — Cortona — Manetucci — Sifaci — Saneſini — Bosoli — Cuzzoni — Visconti — Lud. Ringoni — Gaet. Berenſtadt (1720) — Gaet. Orſini — Giov. Oſſi — Fr. Borosini — Giul. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Nic. Broschi, Farinello gen. — Giov. Caretini (1730) — Mar. Niccolini — Gaet. Pomp. Batteris — Giuf. Appiani — Agoſt. Fontana — Fel. Salimbeni — Fel. Monticelli — Cajet. Majorano, Caffariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joach. Conti, Gizziello gen. — Nic. Reymella — Giuf. Tibaldi — Fil. Eliſi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Cajet Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd. Tenducci — Carlo Concialini — Giuſ. Millico — Ven. Ranzini — Giuſ. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Pacchiarotti — Geb. Folicaldi — Marchesi — Roncaglia — Conſoli — — Sängerinnen: Cat. Martinelli († 1608) — Muzaneſi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vittoria, and Giulia Lolli — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — Moretti — Laodamia del Muti — Valeri — Campana — Adriana — Diana Mar. Teſti (1680) — Cl. Crescimbeni — Laura Fredi — Bapb. Riccioni — Alba Chellori — Anna Signoni — Marg. Guini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Vict. Tarquini — Liv. Nanini — Luor. Andre (1700) — Angel. Raparini — Elen. Scio — Santa Marcheſini — Marg. Duraſanti — Cl. Stella Cenacchi — Santa Stella — Agatha Landi — Liv. Coſtantini — Ant. Amerighi — Fauſtina Bordoni Haſſe — Mar. Negri — Mar. Benſi — Vict. Teſi — Franc. Cuzzoni Sandoni — Mar. Laurenzani Conti — Luc. Fachinelli — Cat. Aschieri (1730) — Anna Negri Tomi — Cat. Visconti — Iſab. Candini — Cam. Mattei — Catar. Aſtrua — Ther. Albuzzi — An. Medici — Mariana Bulgarini — Roſa Tartaglini Tibaldi — Cath. Gabrieli — Luc. Agujari — Anna de Amicis — Ant. Bernasconi — Bonaſini — Mar. Balducci — Chiavacci — Mar. Tadi — Franc. Danzo Le Brun — u. v. a. m. — —

Ferner gehören hierher noch die berühmteſten Theatermahler, als: Bald. Peruzzi († 1536) Baſtiano, Ariſtotile gen. († 1551) Bartol. Neroni (1579) Camillo Mariani († 1611) Giul. Parigcioli (1649) Nic. Sabattini (1638. in welchem Jahre er die Pratica di fabbricar Scene e Machine, Rav. 4. herausgab.) Angelo Colonna (1660) Agoſt. Metelli († 1660) Feslice Boſelli (1673) Ipp. Mazzarini (1679) Lod. del Baſſo (1684) Giac. Capriotti (1685) Dom. Santi († 1694) Tom. Bezzi (1702) Dom. Mauro (1706) Stef. Orlandi und Giuſ. Orſani (1708) Girol. und Ant. Mauri (1722) Carlo Giuſ. Carpi († 1730) Giovach. Pizzoli († 1733) M. Ant. Chiarini († 1730) Pomp. Aldrovandini († 1735) Tom. Aldrovandini († 1736) Ferdinando Galli Bibiena († 1743) Giamb. Medici und Giov. Dom. Barbieri (1743) Francesco Galli Bibiena († 1760) Piet. Righini — Giuſeppe Galli Bibiena — u. v. a. m. — —

Die berühmteſten Maſchiniſten, als: Buonamico de Criſtofano († 1340) Fil. Brunelleschi († 1444) Timante Buonacorſi († 1566) Bald. Lancia (1569) Franc. Mo-

naldo (1590) Ugol. Fava (1600) Giov. Guidotti (1615) Giul. Parigi (1615) Giamb. Balbi (1651) Franc. Guitti (1651) Carlo Pasetti (1660) Giamb. Barbieri (1660) Frc. Rivani (1680) Gasparo und Pietro de' Mauri (1680) Carlo Draghi (1680) Giac. Torelli (1690) Piet. de' Zorzi (1690) — —

Uebrigens handeln, ausser den bey dem Drama angeführten allgemeinen Geschichtschreibern der Bühne, und den vorher schon angeführten Schriftstellern, von der Geschichte der Oper in Italien, oder liefern dazu Beyträge: Le Glorie della poesia e della Musica . . . Ven. (1730) 12. (Ein chronologisches Verzeichniß der Opern, sammt den Nahmen ihrer Verfasser und Componisten, welche seit dem J. 1637. bis zum J. 1730. in Venedig aufgeführt worden.) — Der 3te Band des Essai sur la Musique, Par. 1780. 4. enthält im 4ten Kap. ein Verzeichniß italienischer Componisten; im 5ten ein Verzeichniß der ital. Operndichter; im 6ten Kap. ein Verzeichniß der berühmten Sänger und Sängerinnen. — Serie chronol. dei Drammi recitati su i publ. Teatri di Bologna, dall' anno 1600 fino al corrente 1737. Bol. 1737. — Indice degli Spettacoli teatrali dell' anno 1780 e del Carnevale 1781. . . Milano 1781. 12. — Ein Verzeichniß Ital. Sänger und Sängerinnen, welche, vom J. 1700 bis auf unsre Zeiten geblüht haben, findet sich in dem Musikal. Almanach für das J. 1783. S. 76. — Almanacco critico perpetuo ad uso di quei, che intervengano a i Teatri. . . Ven. 1785. 12. — —

Geschichte der Oper in Spanien: Daß die spanischen Dichter sehr frühzeitig Musik und Lieder in ihre Stücke einwebten, ist bekannt. Die Stücke des Cueva wurden mit Intermezzo's, welche aus Gesang bestanden, gespielt. Wenn aber die eigentliche Oper, oder ganze Singspiele zuerst dort eingeführt worden, weiß ich nicht. Aus den Reisen der Gräfinn d'Aunoy (S. 39 d. d. Uebers. Leipz. 1695. 12.) erhellt, daß deren schon dort im vorigen Jahrhunderte gespielt wurden; aber es waren französische mit der französischen Musik. Das erste Originalstück ist, meines Wissens, die Lira de Orfeo, Mad. 1719 von Augustin di Montano, nicht, wie Signorelli mit seiner ungewöhnlichen Unwissenheit sagt, die, erst 1776 erschienene Briseida des La Cruz. Das letzte mir bekannte ist Angelico y Medoro von Huerta. Uebrigens hat der Hof zuweilen eine italienische große Oper unterhalten. — —

Geschichte der Oper in Frankreich. Frankreich erhielt die Oper aus Italien, und hat sie, im Grunde, so genossen, wie es solche erhielt; das heißt, man schöpfte damahls in Italien die Gegenstände bey aus dem Reiche der Phantasie, und schöpft sie noch jetzt in Frankreich größtentheils daraus. Der Card. Mazzarin liess nähmlich im J. 1645. Sänger und Sängerinnen, und auch einen Theil der Musik aus Italien, zur Vorstellung der Finta pazza von Giac. Torelli, in Musik gesetzt von Giul. Strozzi, nach Paris kommen, und das Stück, das aus der Schäferwelt genommen ist, vorstellen. Hierauf folgte im J. 1647. der Orpheus von Barlino. Die Gattung hatte gefallen; und Musik und Decorationen wurden nun in französische Originalstücke hineingezogen. Im Jahre 1650 wurde die Medea des Corneille aufgeführt, welche mancherley Maschinenwerk erfordert, und mit Musik verbunden ist; im J. 1651 das Ballet Cassandra, von Benserade; und im J. 1659 eine Pastorale von Perrin, gänzlich in Musik gesetzt von einem französischen Tonkünstler Cambert; aber nur in einem Privathause. Bey der Vermählung des Königes, im J. 1660, wurde wieder ein italienisches Stück, Ercole amante, gegeben. Um diese Zeit ungefähr wurde, bey dem Marquis von Sourdac, Alex. de Rieux, das Toison d'or des Corneille vorgestellt, und dadurch, und die Kenntniße des Marquis, der Grund zur Vollkommenheit der Opernmaschinen gelegt. Im J. 1661 erschien Perrin wieder mit einer, von eben dem Cambert in Musik

Musik gesetzten Pastorale, Ariahne; aber das Stück blieb liegen, bis er endlich mit dem Marq. Sourdac, und Cambert zusammen, im J. 1669 das Privilegium zu einer französischen Oper, unter dem Nahmen einer Academie de Musique, erhielt. Das erste gegebene Stück war seine Pastorale, Pomona, in fünf Aufzügen, das im J. 1671 gespielt wurde, wozu Beauchamp die Tänze gemacht hatte, und worin Mselle Cartilly, und die Herren Beaumaville, Rossignol, Cledière, Tholet, Miracle, als die ersten französischen Sängerinnen und Sänger, erschienen. Schon im Jahre 1672 erhielt Lully die Direction, und gab schon in diesem Jahre die Fêtes de l'amour et de Bacchus von Quinault, worin einige der vornehmsten Herren des Hofes mittanzten. Im J. 1673 wurde das erste große Stück des Phil. Quinault († 1688) Cadmus und Hermione, aufgeführt. Die sämmtlichen Werke dieses Dichters sind, Par. 1715. 12. 5 Bd. 1739. 12. 5 Bd. Par. 1778. 12. 6 Bd. (mit einer Lebensbeschreibung des Dichters, worin zugleich Nachrichten von dem Ursprung der Oper gegeben werden, von Hocheron) gedruckt. Nächst ihm haben französische heroische Opern geschrieben: Mich. Le Clerc († 1691) Mich. du Boullay († 1696) Cl. Boyer († 1698) Jean Fr. Duche († 1704) Th. Corneille († 1709) Jean de Visé († 1710) J. Gilb. Campistron († 1723) Jos. de la Font († 1725) Ant. Houdard de la Motte († 1731, Brachte durch engere Verbindung des Tanzes mit der Oper eine größere Mannichfaltigkeit und mehrere Reize hinein Oeuvr. P. 1754. 12. 10 Bde.) Ant. de la Roque († 1744) Sim. Jos. Pellegrin († 1745) Jos. de la Grange Chancel (Oeuvr. Par. 1746. 12. 2 Bd.) Fleury († 1746) de la Marne († 1747) Ant. Danchet († 1748) Louis Fuzelier († 1752. Seiner für die ernsthafte Oper gelieferten Stücke sind überhaupt sechzehn.) Chr. Ant. de la Bruere († 1754. Sein Dardanus ist, meines Bedünkens, nächst den Stücken des Quinault, eine der besten französischen Opern.) Louis de la Serre († 1756) Bern. de Fontenelle († 1757) Louis Cahusac († 1759) Ph. Ch. Roy († 1764) Ant. Alex. Henri Poinsinet († 1769. Seine Semelinda, so schlecht sie ist, gesetzt von Philidor, und gespielt im J. 1767. bnete, wie ein französischer Kunstrichter sich ausdrückt, den Franzosen zuerst die Ohren, in Ansehung der großen Opernmusik.) Aug. Par. de Moncrif († 1770) Pierre Nic. Brunet († 1771) Frcs. Arouet de Voltaire († 1778) Bernard († 1780) Bailli de Rolley († 1786. Er brachte unsern Gluck im J. 1774. nach Paris, und schrieb für ihn die Iphigenie en Aulide, deren Wirkungen auf die Franzosen bekannt sind.) Moline (Auch er arbeitete für Gluck Orphée et Euridice.) — Le Fuel de Mericourt — Thomas — Guyard (Iphigenie en Tauride, für Gluck im J. 1778.) — Roch. de Chabannes — Vitra — Le Boeuf — Gersain — Dériaux — Joh. Frdr. Marmontel (Seine Umarbeitungen einiger Stücke des Quinault haben vielleicht größern Werth, als seine eigenen Opern. Mit s. Dido, ums J. 1783 wurden die Opera comiques decorés vereint. S. die Mem. de Goldoni, Bd. 3. S. 280.) — Des Fontaines — Le Franc. de Pompignan — St. Marc — Guillard — Chabanon — Chabanon de Maugris — Du Breuil — u. v. a. m. — —

Die Musik zu diesen Opern ist gesetzt, von Cambert († 1677) Jean Bapt. de Lully († 1687) Marc. Ant. Charpentier († 1702) Bouvard († 1706) Pasc. Colasse († 1709) Marin Marais († 1718) Bertin († 1719) Salomon († 1731) La Coste († 1732) Mich. Monteclair († 1737) Jean Jos. Mouret († 1738. Er war, nach dem, was Rousseau sagt, der erste, welcher sich dem italienischen Geschmack in den Arien zu nähern suchte.) Andr. Campra († 1740) Henri Desmarets († 1741) Ch. Hubert Gervais († 1744) Mich. de la Barre († 1744) Andr. Destouches († 1749) Brassac († 1750) Jos. Nic. Royer († 1755) Frcs. Colin de Blamont († 1760) Bern. de Buri († 1765) Jean Phil. Rameau († 1767. Das erste von ihm gesetzte Stück war Hippolyte und

Artele von dem Abt Pelegrin im J. 1733. und was seinen Ruhm sehr hob, war Castor und Pollux, von Bernard im J. 1747.) C. Jos. de Mondonville († 1771) Frcs. Rebel († 1775) — Monsigny — Mereau Mouvet — Mondonville — Philidor Trioi — Granier — La Borde — Desougiers — Coudeille — Le Moyne — Frcs. Francoeur — Ant. d'Auvergne — Berton — Et. Jos. Fisquet — Chev. d'Herbain — Rodolphe. — — Von Ausländern: Giov. Stut. Battistin — Andr. Ernetry — Ritter Gluck — Gossec — Piccini — Mayer — Sacchini — Edelmann — Salieri — Vogel. — — Uebrigens liefern besondere Beytrage zur Geschichte der Oper in Frankreich: Requete servant de Factum pour Henry Guichard . . . contre B. Lully et Seb. Aubry, Par. (1671) 4. — Memoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard, Par. 1675. 4. (Gehören nur in so fern hieher, als sie Lully's Gesch. betreffen.) — Lettres historiques sur l'opera de Paris ums J. 1722. — Titres concernans l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1731. 12. — Du Gerard (Tables chronol. des pieces de l'opera, Par. 1733. 8.) — Ungen. (La Constitution de l'opera, Amst. 1736. 8.) — Dupuy (Lettre sur l'origine et le progrès de l'Opera en France, im 6ten Bde. der, von Philippe herausgeg. Amusemens du coeur et de l'esprit, Haye 1741 u. f. 12. 18 Bde.) — Ungen. (Recueil de pieces pour et contre, concernant l'affaire de Mlle. Petitpas. Par. 1741. 12.) — Montdorge (Réflex. d'un Peintre sur l'opera, Haye 1743. 12.) — Anne Gab. Meusnier de Reulon (Code lyrique ou Reglement de l'opera, Par. 1743. 12.) — Diese Schrift veranlaßte zwey andre von Ungenannten, als Lettre au sujet du Code lyrique und Requete de deux Actrices de l'opera à Momus, avec son ordonnance au sujet du Code lyrique, 1743. 12. — Louis Pet. de Bachaumont (Mem. sur le Louvre, la place de Louis XV et l'opera, Par. 1750. 12. 1752. 8.) — In diesen Zeitpunct fallen die verschiedenen Streitigkeiten über die französische und italienische Opernmusik, die, da sie durch die komische Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Operette zu suchen sind. — Bernard de Noinville (Histoire du Theatre de l'opera, Par. 1753. 8. 2 Th. Verm. unter dem Titel, Hist. de l'Academie Royale de Musique en France . . . Par. 1757. 8. 2 Th.) — In dem 1sten Bde. der Marpurgischen Hiter. krit. Beytr. S. 181. findet sich eine Nachricht von der Oper und dem Concert spirituel in Paris; und in dem 2ten Bde. S. 232 u. f. ein Chronologisches Verzeichniß der seit 1645 bis 1630 in Paris aufgeführten Opern. — Venee, ein Buchhändler (Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi, et des trois Spectacles de Paris, Par. 1760. 12. S. die France litter. Ob dieses Verzeichniß vollständig; und wie lange es fortgesetzt worden ist, weiß ich nicht. S. Forkel, in s. Allg. Litterat. der Musik führt noch eines v. J. 1777 an.) — Novere (Bemerkungen über die franz. Opernmusik, im 1sten Bde. S. 260 der Hamburgischen Unterhaltungen.) — Reflex. sur l'opera, Par. 1776. 12. (Der Verf. schlägt, zur Verbesserung derselben, die Anlegung von Singeschulen vor.) — Lettre d'un Amateur de l'opera à Mr. . . . Amst. 1776. 8. (Ueber die Einrichtung und Verwaltung der Oper.) — Examen des causes destructives du Theatre de l'opera, et des moyens qu'on pourroit employer pour le retablir, Par. 1776. 8. — In dem, vor der Ausgabe der Oeuvres de Quinault vom J. 1778. befindlichen Lebensbeschr. desselben, wird von der Gesch. der ital. Oper gehandelt. In des H. La Borde Essai sur la Musique findet sich im 1ten Bde. S. 393 u. f. Nachr. von der franz. Oper überhaupt; im 3ten Kap. des 3ten Bds. S. 375 ein Verz. von französischen Komponisten; und im 4ten Bde. S. 11. f. ein Verzeichniß von den franz. lyrischen Dich-

Dichtern. — Ungen. (Disc. en faveur du Theatre contre les usurpations de l'Opera, Amst. 1780. 8. Gegen die, durch Gluck bewirkte Umschaffung der frz. Trauerspiele in Opern.) — Wekhrlin (Ueber die Opern zu Paris, im 4ten Bd. S. 135 f. Chronogen.) — Observat. sur l'opera Chimène de MM. Guillard et Sacchini, . . . im Journ. Encycl. vom J. 1784. May S. 81.) — J. F. Reichard (An das Musikal. Publ. f. franz. Opern, Tamerlan und Panthee, betreffend, Hamb. 1787. 8.) — Mosl. Rosette Creptax (Mem. sur la Musique actuelle, im Journ. Encycl. v. J. 1789, May S. 506.) — — Sammlungen französischer Opern: Rec. général des Opera, repres. p. l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1703-1745. 12. 16 Bde. — Rec. des Opera fr. Amst. 1712. 12. 13 Bde. — Eine ähnliche Samml. Par. 1726. 12. 13 Bde. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 720 u. f. angezeigten, von der Geschichte des französischen Theaters überhaupt handelnden Schriften. —

Geschichte der Oper in England; Die Einführung der eigentlichen Oper in England wurde durch die, in verschiedenen regelmäßigen Trauerspielen befindliche, und bey der Vorstellung gesungene Chöre, und durch die Masques, Maskerades, Interludes, Entertainements u. d. m. vorbereitet. Das erste, eigentliche englische Trauerspiel, Gordobuc, oder Ferrex und Porrex (welches im 1ten Bd. der Select Collection of old Plays, S. 99 u. f. 2te Aufl. sich findet, und im J. 1561 aufgeführt wurde) hat schon Chöre, welche, wie sich aus Wartons hist. of Poetry, Bd. 3. S. 376. ergiebt, wenigstens (ob unter Begleitung von Musik, weiß ich nicht?) gesungen worden; und die Maskeraden u. d. waren gewöhnlich mit Musik und Tanz verbunden, und wurden, besonders unter Carl dem ersten, häufig, und mit Decorationen und Maschinenwerk von Inigo Jones versehen, gespielt. Eine der ersten derselben war die Mask von Ben Johnson, welche Lanière im Recitativ Styl gesetzt hatte, und die im J. 1617 aufgeführt wurde. Hierauf folgten mehrere, als der Triumph des Friedens, von J. Shirley, im J. 1633, welches von W. Lawes und Sim. Ives war in Musik gesetzt, und wozu besondre Decorationen von Inigo Jones waren gemacht worden. Ein sogenanntes, im J. 1636 zu Richmond gespieltes Entertainement of the King and Queen hatte Ch. Hooper in Musik gesetzt; und Carl der zweyte, als Prinz von 6 Jahren tanzte darin; die Love's Mistress, or the Queen's Masque von Th. Heywood wurde, in eben diesem Jahre, mit sehr vielem Maschinenwerk von Inigo Jones vorgestellt. In den bürgerlichen Kriegen waren zwar Trauer- und Lustspiele, aber nicht Musikspiele verboten, und so scheint Will. D'avenant unter andern sein Entertainement at Rutlandshouse, by Declamation and Musik after the manner of the Ancients, welches im Jahre 1656 in dem Rutlandschen Hause aufgeführt, und wozu die Musik von den H. Ch. Colemann, H. Cook, H. Lawes und G. Hudson gemacht wurde, dergestalt daß Wood (in Ath. Oxon. 2. S. 293) sich kein Bedenken macht, es eine italienische Oper zu nennen, obgleich die Musik nur mit der Rede abwechselt, und nur wenige Verse darin eigentlich gesungen werden. Im J. 1658 wurde in dem Cockpit The Cruelty of the Spaniards in Peru, expressed by instrumental and vocal Musik, and by Art of Perspective in Scenes gespielt; aber auch dieses war nicht eigentliche Oper. Der Einrichtung derselben kommen indessen D'avenants Siege of Rhodes, in der Gestalt, worin er ursprünglich erschien, und sein Play-house to be let, schon näher; und wie er bald nach der Wiedereinsetzung Carl des zweyten (im J. 1660) die Aufsicht über die eine der neu errichteten Schauspielergesellschaften erhielt, erschienen sie auf den Theatern, und D'avenant bemühete sich zugleich, durch Verzierungen und Maschinenwerk die Bühne anziehender und der Oper fähiger zu machen (S. sein Leben Bd. 2. S. 78

in Cibbers, oder vielmehr Shiels Lives) ſo wie Dryden in den Sturm des Shakſpeare, durch eine Umarbeitung, mehr Geſang und Maſchinenwerk (im J. 1669) zu bringen ſuchte. Im Jahre 1674 wurde Ariadne, or the Marriage of Bacchus, aus dem Franzöſiſchen gezogen, und von L. Grabut, einem gebohrnen Franzoſen, in Muſik geſetzt, im J. 1675 Pſyche, eine Oper von Th. Shadwell († 1692) im J. 1677 die Circe des Ch. D'avenant († 1714) in Muſik geſetzt von Banniſter; im J. 1685 Albion und Albanius von Dryden, in Muſik geſetzt von Grabut; im J. 1692 die Feyenkönigin, mit Muſik von Purcell; im J. 1607 der Brutus of Alba, or Auguſta's Triumph von G. Powell († 1714) und in eben dieſem, und den nächſtfolgenden Jahren, verſchiedene muſikaliſche Zwiſchenſpiele und Comödien von Pierre Motteux († 1717) in Muſik geſetzt von Eccles, Jer. Clark und Finger; im Jahre 1700. The Grave or Love's Paradiſe von J. Oldmixon, eine Oper; im J. 1701. The Island Princeſs, or the Generous Portugueze, von P. Motteux, in Muſik geſetzt von Purcel, Clark und Leveridge; und die Virgin Propheteſs or the Fate of Troy von Elk. Settle († 1724) vorgeſtellt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt noch einige Stücke von Th. d'Urfey († 1723) als Cynthia und Endimion u. a. m. welche, unter dem Titel, New-Operas, L. 1721. 8. geſammelt erſchienen. Im J. 1705 wurde das neu erbaute Theater zu Haymarket mit einer aus dem Italieniſchen überſetzten Oper, der Triumph der Liebe, eröfnet. (S. Dodsley's Vorrede zu den Select Old Plays, S. 102. und Vanbrughs Leben im 4ten Bd. S. 107 von Cibbers Lebensbeſchreibungen.) So nennt wenigſtens der zuletzt angeführte Schriftſteller das aufgeführte Stück; und ſagt, daß die Muſik dazu italieniſch geweſen; allein dieſen Triumph der Liebe habe ich nicht in den verſchiedenen Geſchichtbüchern der engliſchen Schaubühne, wohl aber einen Tempel der Liebe, von P. Motteux, gedruckt im J. 1706. darin gefunden, und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die Muſik dazu italieniſche Opernmuſik geweſen. Dieſe erſchien darauf erſt bey Gelegenheit der aus dem Italieniſchen gezogenen Oper Arſinoe. Dieſes ſagt Addiſon ausdrücklich im Spectator, N. 18. und Th. Clayton (welcher in dem Companion to the play-houſe, als Verfaſſer der Muſik dieſes Stückes genannt wird) in der Vorrede der Ausgabe deſſelben von 1707, „daß er das Stück, und zwar, wie er ſich ausdrückt, in ſehr gemeine Schreibart überſetzen laſſen, weil ſchwache und proſaiſche Ausdrücke ſich am beſten zur italieniſchen Muſik ſchicken; daß die Muſik in italieniſchem Geſchmacke ſey, daß er dadurch die italieniſche Muſik auf dem engliſchen Theater einführen wollen, welches vorher noch nicht verſucht worden, und daß die Schauſpieler alle Engländer geweſen wären.“ Geſpielt wurde das Stück zu Drurylane im J. 1705. Um dieſe Zeit ungefähr ſchrieb Addiſon ſeine Roſamunde. Da der Geſchmack an der Oper ſehr allgemein geworden, und die geſpielten Stücke doch größtentheils höchſt wild und unregelmäßig, und zum Theil ſinnlos waren: ſo wollte Addiſon verſuchen, ob nicht, mit dem Ohre zugleich, auch der Verſtand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Muſik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Ueberſetzungen aus dem Italieniſchen, aber mit Beybehaltung der Italieniſchen Muſik über. Von dieſer Art war Camilla, geſpielt im J. 1706, und in Muſik geſetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in ſeiner Mutterſprache, und die andern Schauſpieler in der engliſchen Sprache ſpielten und ſungen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italieniſchen gezogen, und von Ital. Componiſten geſetzt waren, wie z. B. Pyrrhus, halb in engliſcher, halb in italieniſcher Sprache, von engliſchen und italieniſchen Sängern und Sängerinnen, geſungen und geſpielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten ſchon im Jahre 1709) ſetzte

setzte sich die Italienische Opey, mit dem Stück Almaheide, völlig in den Besitz des Englischen Theaters; nun kam Händel nach England, welcher deren überhaupt 39 gesetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740 ist. Indessen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Versuche, wieder englische Opern aufzuführen. Im J. 1712 wurde, unter andern, Calypso und Telemach von J. Hughes († 1717) in Musik gesetzt von Galliard; im J. 1717 Pan und Syrinx von L. Theobald, die Musik von ebendemselben; und um diese Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erst im J. 1732. erhielt das englische Stück, Acis und Galathe, von Gay, ein Mittelding von Oper und Oratorium, in Musik gesetzt von unserm Händel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Musik von J. C. Smiths wurde in diesem Jahre gespielt, so wie um diese Zeit auch die Semele des Congreve, in Musik gesetzt von Händeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Musik gesetzt von Th. Arne, zum Theil in englischer, zum Theil in italienischer Sprache, aufgeführt. Geschrieben haben übrigens seit dieser Zeit Opern in englischer Sprache: Dr. Dalton (brachte ums J. 1739 Miltons Masque at Ludlow Castle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Musik gesetzt, auf das Theater.) — J. Lockmann (Rosalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Orpheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Britannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catal. hist. et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700 geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75 und 243, deutsch im 4ten Bd. S. 17 der Marpurg. Beytr. — Verschiedene Aufs. des Zuschauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beschaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750) Im krit. Musikus an der Spree, S. 319. — State of Opera's in England, Lond. 1739. 8. — Verzeichniß der in England, vom J. 1700–1762 aufgeführten Opern und andrer Singstücke . . . in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119. 131. u. m. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 722 u. f. angeführten, von der Geschichte desselben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

Geschichte der Oper in Deutschland. Die ersten Singetsspiel, wie der Verf. sie nennt, schrieb unter uns, Jacob Aconer, in den Jahren 1570–1589. gedruckt Nürnb. 1618. f. und diese sind durchgehends nach einer Melodie gesungen worden. Im J. 1627 übersetzte Mart. Opitz seine Daphne aus dem Italienischen, welche Heinr. Schütz in Musik setzte, und die bey einem Fürstlichen Beylager in Dresden aufgeführet wurde. Ob seine Judith auch in Musik gesetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verschiedene seiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Christn. Hallmann, und später, Hinsch, Bressand, B. Feind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinr. Postel und F. C. Hunold schrieben deren, besonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erste, von Bremer gesetzt, erschien. Daß die Werke der erstern an einigen unserer deutschen Höfe aufgeführt worden seyn mögen, ist wahrscheinlich. In Hamburg erhielt sich die deutsche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunschweig gespielt; sehr viele waren die Arien darin italienisch, und die Recitative deutsch; und in Musik gesetzt waren diese Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Hörsch, Conradi, Käuser, Steffani, Mattheson, Schürmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verschwanden sie gänzlich von unserer Bühne; in diesem Jahre wurde in Danzig die letzte gegeben. Unsere Kunstrichter, anstatt auf die Verbesserung derselben zu denken, declamirten, unter

Aufführung des Hrn. Prof. Gottsched, sie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verschiedenen unserer ersten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. O. mehr, italienische Opern eingeführt; schöne Operuhäuser dazu gebaut, Sänger und Sängerinnen, mit großen Kosten dazu verschrieben, und mit großen Summen bezahlt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit seiner Thusnelde, im J. 1749, einen schwachen Versuch sie zu retten. Ihm folgte — Dan. Schiebeler (Eigentlich gehört nur f. Scipio hieher, der in den Unterhalt. erschien, und in den Musikal. Gedichten, Hamb. 1770. 8. steht; aber so viel ich weiß, ist er nie gesetzt worden.) — Endlich erschien im J. 1773. C. M. Wielands Alceste, Leipz. in Musik gesetzt von Hrn. Schweitzer; aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778 seine Rosamunde, Weimar 8. Auch gehört hierher noch seine Wahl des Herkules, ein musikalischer Prolog. — Ant. Klein (Günther von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — Jos. Müller (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — Ernst Fdr. Gottl. Schneider (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — W. H. Freyh. von Dahlberg (Cora, ein Drama mit Ges. Mannh. 1780. 8. Elektra, eine musikal. Declamation, ebend. 1780. 8.) — Hss. Willh. v. Gerstenberg (S. Minona, oder die Angelsachsen, Hamb. 1785. 8. gesetzt von J. A. P. Schulz, ist unstreitig hieher zu zählen.) — — Auch gehören im Ganzen unsre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Instrumentalmusik unterstützt wird. Die Veranlassung dazu gab wohl Rousseaus Pygmalion (im 1sten Bd. s. W. der Zweybr. Ausg. Deutsch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, schon vom J. 1651 besitzen. Die ältesten sind, meines Wissens von A. J. v. Goue (Der Einsiedler und Dido, Weyl. 1771. 8.) — J. J. Bertuch (Polyxena, im deutschen Merkur vom J. 1773. gesetzt von F. W. Wolf, Leipz. 1775. 4. — J. G. Herder (Brutus 1774. 8.) — J. C. Brandes (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — F. W. Gotter (Medea, Leipz. 1775. 8.) — A. G. Meisner (Symphonische, Leipz. 1776. 8.) — C. A. Schubert (Andromeda, Berl. 1776. ges. von Hrn. Baumgarten.) — C. W. Ramler (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — C. G. Röllig (Berl. im Musikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8. — T. Huber (Tamira, Lüb. 1791. 8.) — Fdr. Rambach (Theseus auf Kreta, Leipz. 1791. 8.) — u. a. m. — — Nachrichten von deutschen Opern finden sich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. und im 5ten Bd. S. 409. der Marpurgischen Beyträge, aus Gottscheds Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst gezogen bis zum J. 1760. — Von den Hamburgischen Opern: in Mattheſons Musikalischen Patrioten, St. 22. 24. — und im Art. Oper in G. E. Lessings Kollectaneen. — Von den verschiedenen deutschen Alcesten ein Brief von Hrn. Wieland im deutschen Merkur, October 1773. — Gedanken, die Vorstellung der Alceste betreffend, von F. C. Dreßler, Frkf. 1774. 8. — Vers. über das deutsche Singspiel, im Teutschen Merkur, Jul. und Nov. 1775. — Ueber Wielands Rosamunde . . . von L. C. Andrä, Eil. 1783. 8. — — Ueber die Italienische Oper zu Berlin, Nachr. in Marpurgs Histor. krit. Beytr. B. 1. S. 73. und 500. Bd. 2. S. 273. Bd. 4. S. 496. — Eine Gesch. dieses Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Musik, S. 316. — —

Operetten; Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder funfzig Jahren aufgekom-

gekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen comiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italiäniſchen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemüht recht poßirlich zu ſeyn. Man muß geſtehen, daß die Muſik, ob es gleich ſcheinet, daß ſie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk diene, überaus geſchikt iſt, das Poßirliche zu verſtärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein ſo lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das iſt, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch ſeinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen ſowol der Geſundheit als dem Gemüthe ſehr zuträglich iſt: ſo würde man nicht wol thun, wenn man der Muſik die Beförderung deſſelben verbieten wollte. Es giebt Tonkünſtler, die ſehr gegen die comiſche Muſik eingenommen ſind, und glauben, daß eine ſo erhabene Kunſt dadurch auf eine unanſtändige Weiſe erniedriget werde. Aber ſie bedenken nicht, daß eine dem Menſchen, nach den Abſichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig ſeyn könne; ſie haben nicht beobachtet, daß die Natur ſelbſt bisweilen unter Veranſtaltungen, die zu erhabenen Abſichten dienen, Freude und Lachen miſcht.

Man muß demnach der comiſchen Muſik ihren Werth laſſen, und nur darauf bedacht ſeyn, daß ſie nicht gar zu herrſchend werde, und daß der gute Geſchmak ſie beſtändig begleite. Ich ſtimme gern mit ein, wenn man den Tonſetzer, der ſeine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen ſucht, daß er mit ſeinen Inſtrumenten ein Eſelsgeſchrey nachahmt, aus der Zunft ſtoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contraſt des Ernſt- und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich luſtig macht.

Seit kurzem hat man verſucht, die Operette; die anfänglich blos comiſch war, etwas zu veredeln, und daraus entſtehet itz allmählig ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werth ſeyn wird, wenn es von geſchikten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben. Es iſt der Mühe werth, daß wir uns etwas umſtändlicher hierüber einlaſſen.

Wie die groſſe Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, ſanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es iſt ja ſchon von den älteſten Zeiten her ein Hauptgeſchäfte der Muſik geweſen, auch zu fröhlichen geſellſchaftlichen Unterhaltungen, es ſey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen

singen werde. Das Rosenfest von Herrn Herman, der Aerndtekranz, und einige andere Stücke von unserm Weiße, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlasset, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur müßten sie sich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonsetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befleißen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannichfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf diese Weise würde würklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, daß gegenwärtig, seitdem Herr Hiller in Leipzig so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehedem geschehen ist.

Die komische Oper, oder Operette hat, bey den verschiedenen Völkern, eine verschiedene Gestalt. Die italienische *Opera buffa* unterscheidet sich von der komischen Oper, oder Operette, anderer Völker dadurch, daß sie ganz, wie die ernste Oper, wenigstens jetzt, gesungen wird, und sowohl Recitative als Arien hat. Sie ist, im Grunde, fast so alt, als die ernste Oper. Schon im J. 1597. erschien der Anfiparnasso von Orazio Vecchi (S. Arteagas Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 261 u. f.) Sie wurden, indessen, anfänglich mehr als Zwischenspiele in den großen Opern, als wie für sich allein, gespielt. Eine der besten frühern ist die verità raminga, die aber nicht, wie in der ersten Auflage dieses Werkes, und an a. O. gesagt wurde, schon im J. 1485 sondern erst Lucca 1654. erschien, und deren Inhalt sich bey Arteaga, a. a. O. S. 330 findet. Geschrieben sind deren in Menge worden; aber wer vermag sie, so angenehm sie sich zum Theil hören lassen, zu lesen? Selbst Metastasio hat deren verfertigt. Die bessern sind noch von Apostolo Zeno (Drammi giocosi) von Piet. Pariatti[illegible]n Goldoni (Opere giocose dramatiche di Polisseno Fegejo . . . Ven. 1753. 12. 4 Bd.) von Jos. Ant. Federico und dem Abt Casti (Teodoro Re di Corsica, Grotta di Trifonio u. a. m.) — Die Musik zu diesen, und mehrern dergleichen Opern, ist gesetzt von Giovb. Pergolesi (Verf. der berühmt gewordenen Serva Padrona.) — Balt. Galuppi — Nic. Piccini — Pasc.

Pasc. Anfossi — Galv. Perillo — Giov. Paisiello — Jan. Asturitta — Ferd. Bertoni — Ant. Borroni — Fres. Ciampi — Giuf. Gazzaniga — Giuf. Mar. Orlandini — Galv. Perillo — Fres. Ant. Pistocchi — Jac. Ruft — Giuft. Scarlati — Giuf. Scolari — Giov. Ant. Sabelli — Corufo — Ciffoletti — Cimarosa — Giac. Cocchi — Fr. Conti — Felici — Fischietti — Fil. Gherardeschi — Andr. Lucchesi, u. a. m. — —

Geschichte der komischen Oper in Spanien. Daß verschiedene komische Dichtarten der Spanier mit Gesang verbunden sind, ist bereits, Art. Comödie S. 552. bemerkt. Indessen sind auch italienische komische Opern übersetzt in Spanien aufgeführet worden; und als Originale dieser Art sind die Zarzuelas anzusehen. — —

Geschichte der komischen Oper in Frankreich. Auf den Märkten zu St. Germain spielten ursprünglich, in allerhand Buden, Seiltänzer, welche ungefähr ums Jahr 1678 ein zusammenhängendes Stück, in welches Sprünge und Tänze von allerhand Art verwebt waren, gaben. Stücke dieser, und Possenspiele aller Art, in welche Musik und Gesang nämählig waren hinein gewebt worden, wurden auf diesen Bühnen bis zu dem J. 1707 gespielt, als in welchem allen fremden Comödianten der Dialog verbothen wurde. Nun redete ein Acteur allein; die andern spielten stumm; allein auch dieses wurde ihnen untersagt; und darauf (im J. 1709) gaben sie nichts als Pantomimen, und endlich im Jahre 1710. nahmen sie, um das Spiel verständlicher zu machen, auf Anrathen des Herren Chaillot und Remy, ihre Zuflucht zu gedruckten Kartons, auf welchen der Inhalt ihres stummen Spieles, und was hierdurch nicht auszudrücken stand, mit wenig Worten in Prose angezeigt war, und die sie, vom Theater herab, den Zuschauern zum Lesen in den Händen vorhielten. Noch in demselben Jahre wurde diese Prosa in Vaudevilles verwandelt; das Orchester machte die Musik dazu, und das ganze Parterre sang. Die Stücke selbst bestanden noch immer mit aus Tänzen und aus Sprüngen, und hin und wieder aus Parodien auf das regelmäßige Schauspiel. Im J. 1712 fieng man an, die Lieder, um den Zuschauern das Lesen derselben und das Mitsingen bequemer zu machen, aus dem Mittelpunkt des Schauspielhauses, herab zu lassen; im J. 1714 nahmen zwey dieser Gesellschaften (es spielten deren immer mehrere zu gleicher Zeit) den Nahmen der komischen Oper an; und da das Stück, mit welchem sie dieses Jahr ihr Theater eröfneten, Arlequin Mahomet, nebst seinem Prologen, Foire de la Gibray, und dem, zu dem Stücke gehörigen Tombeau de Noſtradamus, sämtlich von le Sage, in dem 1ten Bd. des Theatre de la Foire völlig abgedruckt sind: so zweifele ich auch nicht, daß nicht auch die Schauspieler wieder darin redend gespielt haben. Im J. 1716 erhielt eine Dame Baune (Boon) ein ausschließendes Privilegium, Schauspiele aus Tanz, Gesang und Musik bestehend, zu geben; allein dieses Schauspiel gieng bald wieder zu Grunde. Im J. 1721 erhielten zwey verschiedene Gesellschaften die Erlaubniß dazu; aber sie wurde ihnen schon in eben diesem Jahre wieder genommen, und die Italienische Komödie bemächtigte sich des Theatres zu St. Germain. Im J. 1724 fieng man wieder an komische Opern zu spielen, und fuhr, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, damit fort bis zum J. 1747. in welchem dieses Schauspiel bis zum J. 1752 aufgehoben wurde. Nun führten die Italiener auf ihrer Bühne zu Paris, die berühmte Serva Padrona des Pergolesi auf, die auf die Musik und die ganze Bildung der französischen Operette einen so großen Einfluß erhielt. Diese wurde nun erst in ein ordentliches, mit Arien vermischtes Schauspiel verwandelt. Das erste Stück, im J. 1753 waren die Troqueurs von Vade, gänzlich in Musik gesetzt von Ant. d'Auvergne. Hierauf folgte der Peintre amoureux des Anseaume, in Musik gesetzt von Duni, im Jahre 1757. Nun verschwanden die Opera en Vaudevilles

villes allmählig gänzlich, oder diese wurden doch nur sparsam eingewebt, und die französische Oper wurde nach dem Muster der italienischen Opera buffa immer mehr eingerichtet. Marmontel veredelte sie noch mehr, und suchte sie der ernsten Oper näher zu bringen; er wählte ländliche Gegenstände, oder solche, wo das, was Musik vorzüglich ausdrücken kann, Empfindung herrschend ist; und die Possen und Schwänke und Parodieen, worin sonst ein Theil des Reizes der französischen komischen Oper bestand, fiengen an allmählig ganz aus der Mode zu kommen. Auch blieb dieses Schauspiel bis zum J. 1762 in den Händen der Italiener. Um diese Zeit bildete sich aber eine französische Gesellschaft, mit welcher jene dergestalt vereint wurde, daß sie nur italienische, und diese die französischen Stücke spielte. Und auf führten die Hrn. Pûs und Borre, im J. 1780, auf dem komischen Theater, auch wieder Stücke aus bloßen Vaudevillen bestehend, als Cassandre ou l'Oculiste, Aristote amoureux, les vendangeurs, Cassandre Astrologue, Les Etrennes de Mercure, L'oiseau perdu et retrouvé u. d. m. ein. — — Geschrieben haben übrigens für dieses Theater: Rene Le Sage († 1747. Er ist als Vater dieses Schauspieles in Frankreich anzusehen. Er reinigte es zuerst allmählig von den eigentlichen bloßen Seiltänzerkünsten, und seine Stücke verschafften demselben zuerst Ansehen unter gebildeten Leuten. Die von ihm allein, und mit einigen andern dafür geschriebenen Stücke, belaufen sich beynahe auf hundert, deren erstes im J. 1713 aufgeführt wurde. Die mehresten derselben finden sich in dem Theatre de la Foire, Par. 1721. 12. 10 Bd. Amst. 1723-1731. 12. 9 Bde.) — Louis Fuselier († 1725. Nur ein kleiner Theil seiner Stücke ist in dem Theatre de la Foire abgedruckt.) — Jos. de la Fons († 1725) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) Carollet († 1739. Die mehresten seiner Stücke sind nicht gedruckt) Gallet († 1743) Th. Lassichard († 1758. Theatre . . Par. 1746. 8.) Chr. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. Par. 1760. 12. 4 Bd.) Corneval († 1756) J. Jos. Vade († 1757. Oeuvr. Par. 1758. 8. 4 Bde.) Louis Boissy († 1758) Ch. Frcs. Panard († 1769. Theatre et Oeuv. div. Par. 1763. 12. 3 Bd.) — Alex. Piron († 1773. Oeuvr. par Rigoley de Juvigny. Par. 1778. 12. 7 Bd.) — Mâzon de Pesay († 1777) — Baurans († 1766. Verdient hier nur deswegen eine Stelle, weil er bey Gelegenheit der Rousseauischen Behauptung, daß die französische Sprache zu musikalischen Werken unfähig sey, die bekannte Serva Padrona wörtlich übersetzte; allein, meines Bedünkens, beweist der große Beyfall, welchen das Stück bey der Vorstellung erhielt, nichts für die französische Sprache, sondern Alles für die vortrefliche Musik, an welcher, dem eigenen Geständnisse der Franzosen zu Folge, sie zuerst lernten, was komische Opernmusik ist.) — Chr. Sim. Favart (Oeuvr. Par. 1762. 8. 8 Bd. Nachher sind von ihm noch verschiedene Stücke einzeln erschienen. Er war nach Baurans einer der ersten, welcher italienischer Musik französischen Text unterlegte, und dadurch jener, auf dem eigentlichen französischen Theater Eingang verschafte.) — Jean Mich. Sedaine (Oeuvr. Par. 1777. 12. 4 Bd.) — Anseaume (Nur ein kleiner Theil seiner Operetten findet sich in den Oeuvr. Par. 1767. 8.) — Champfort (Sein Kaufmann von Smyrna ist, Mannh. 1771. 8. deutsch erschienen.) — P. Rene le Monier — Poinsinet — Plein Chene — Frd. Marmontel — Devesne — Monvel — Nic. Et. Framery — Desfontaines — Desboulmieres — Colle — Rosoy — Dorvigny — Renard de la Jonchere (Theatre lyr. Par. 1775. 8. 2 Bde.) — Voisenon (Oeuvr. 1781. 8. 5 Bde.) — Bouteiller — Boisquet — Hele — Nougaret — u. a. m. — Die Musik zu diesen verschiedenen Operetten ist gesetzt worden, von Aubert — Mut. d'Auvergne — Bolle-

mon

mortier († 1755) — Rameau — Andr. Philidor — Monſigny — Andre Gretri — Ciſolelli — Deſaides — Desbroſſes — Duni († 1775) — Frizieri — Gavinies — Gibert — Goſſec — Herbain — Martini — Riegel — Rodolphe — St. Amand — Tarade — Trial — Goſſec — Mondonville — Darcis — Bianchy — Sacchini — Paiſiello — Pouteau — Deſomery — Le Grand — u. a. m. — — Wegen der, zu dieſem Schauſpiel, zum Theil gehörigen Sammlungen ſ. den Art. Comödie, S. 562. b. Zu ihnen kommt noch: Nouv. Theatre de la foire ou de l'Opera comique . . . Par. 1768. 8. 4 Bde. — — Und die Materialien zu der Geſchichte der komiſchen Oper in Frankreich liefern: Memoires pour ſervir à l'hiſtoire des Spectacles de la foire, Par. 1743. 12. 2 Bd. — Hiſtoire de l'opera bouffon, Amſt. et Par. 1768. 12. 2 Th. (welche mir aber an manchen Stellen unrichtig zu ſeyn ſcheinet.) — Hiſtoire du Theatre de l'opera comique, Par. 1769. 12. 6 Bd. — — Auch finden ſich anſehnliche Beytrage dazu in den Memoires, ou Eſſai ſur la Muſique, p. Mr. Gretry . . . Par. 1789. 8. — — Uebrigens beſitzen die Franzoſen über die komiſche Oper die vielleicht beſte Schrift von Quatremere de Quincy, De la nature des Opera bouffons et de l'union de la Comedie et de la Muſique, dans ces Poemes, im Mercure, März 1789. S. 124. — — Was die, eigentlich italieniſche komiſche Oper in Paris anbetrift: ſo erſchien ſie daſelbſt wie gedacht, zuerſt im J. 1752. und die Muſik derſelben machte die größte Senſation. Sie erhielt von einer Parthey, und beſonders von den Encyclopediſten, ſo viel Beyfall, als ſie von den Anhängern der alten franzöſiſchen Muſik herab geſetzt wurde; und dieſes gab denn zu ſehr vielen Federkriegen Anlaß. Vorbereitet wurden dieſe durch die Lettre ſur Omphale . . . 1752. 8. von Grimm, wogegen Remarques und eine Lettre à Mr. Grimm, in eben demſelben Jahre erſchienen. Hierauf folgte Lettre à une Dame d'un certain age ſur l'état preſent de l'Opera, P. 1752. 8. von B. Holbach. Aber das Feuer brach mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda Dresde (Paris 1752) 8. aus, welcher ebenfalls von H. Grimm ſeyn ſoll. Matth. Franc. Pidanſat de Mairobert antwortete darauf mit den Propheties du grand Monet. 1752. 8. Der Verf. des erſtern erwiderte mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda au grand Proph. Monet 1753. 8. und Poiſenon ſchrieb Reponſe du coin du Roi (als unter deſſen Loge ſich die Anhänger der alten franz. Muſik ſetzten) au coin de la reine (unter deren Loge ſich die Freunde der ital. Muſik verſammelten) 1753. 8. — B. Holbach (Arret rendu à l'Amphitheatre de l'opera, ſur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins (1753. 8.) — J. B. Jourdan (Le Correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague 1753. 8. Lettre du correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague . . ſur l'opera de Titon . . . 1753. 8.) — Ungenannte L'Apologie du ſublime bon mot. . . 1753. 8. — . Relation veritable et intereſſante du combat des fourches caudines, livré à la place Maubert, au ſujet des Bouffons 1753. 8. — Lettre crit. et hiſtor. ſur la Muſique franc. et ſur la Muſique ital. Par. 1753. — La nouv. Bigarrure, Haye 1753. 12. — La reforme de l'opera 1753. in Verſen. — Epitre aux Bouffoniſtes 1753. — Reflex. lyriques 1753. 12. in Verſen. — Reponſe au grand et petit Prophète 1753. 12. — Le reformateur de l'opera 1753. — Lettre de l'autre monde 1753. 12. — Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à Mde. Foliot 1753. — Ce que l'on doit dire, reponſe de Md. Foliot 1753. — La paix de l'opera 1753. — Jugement de l'Orcheſtre de l'opera 1753. — Cazotte La guerre de l'opera, lettre . . 1753. 8. —

Andr. Bardon L'impartialité ſur la Muſique, Poeme 1754. 8. — Pierre Morand Juſtification de la Muſique franc. . . . . 1754. 8. — Ungen. Conſtitution du Patriarche de l'opera . . . 1754. 8. — Reflex. ſur les vrais princ. de l'Harmonie, condamnés par la Conſtitut. du Patriarche de l'opera 1754. 8. — Lettre ſur l'origine et les progrès de l'Acad. Roy. de Muſique 1754. — Diſſertation ſur la Muſ. franc. et ital. Amſt. 1754. 8. — Vaudeville ſur les Philoſophes du Siècle (die Encyclopedisten) 1754. — Les vingt et un chap. des Prophecies de Gabrielle Joanne, 1754. 12. — Lettre au public 1754. 12. — Supplique de l'opera à l'Apollon de la France 1754. 12. — Lettre ecrite de l'autre monde 1754. 8. — Lettre ſur la Muſique, p. Mr. le Vicomte de la Petarade 1754. 12. — Richemont (Reflex. d'un Patriote ſur l'opera franc. et ſur l'opera ital. . . . Lauſ. 1754 12. zu Gunſten der franz. Oper.) — Caux de Cappeval Apologie du gout franc. relativement à l'opera 1754. Adieux aux Bouffons 1754. 12. — Auch gehört im Ganzen hieher noch: d'Alemberts Aufſatz de la liberté de la Muſique, im 4ten Bde. ſ. Melanges, Deutſch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 243 u. f. und Lettre ſur le Mechaniſme de l'opera italien. von Villeneuve 1756. 12. — Und im 1ten B. S. 160 der Marpurgſchen Hiſtor. krit. Beytr. und im 4ten Jahrg. S. 331. der Hillerſchen Wöchentl. Nachr. finden ſich auch noch Nachrichten darüber. — Aber hiemit war der Streit nicht beygelegt. J. J. Rouſſeau hatte, ungenannt, ſchon mit der Lettre d'un Symphoniſte de l'Ac. Roy. de Muſique (im 15ten Bde. S. 253. f. W. Zweybr. Ausg.) Theil daran genommen; aber endlich trat er unter ſeinem Nahmen, mit der Lettre ſur la Muſique françoiſe 1753. 8. und im 15ten Bd. S. 199 f. W. hervor; und der nachdrückliche Ton, mit welchem er den Franzoſen ſagte, daß ſie überhaupt gar keine Muſik hätten, und wegen ihrer Sprache, auch keine haben könnten, ſetzte eine Menge Federn und Hände in Bewegung. Der erſte ſeiner Gegner war der Kanonikus Gautier (Obſervat. ſur la lettre de Mr. Rouſſeau; ſollen ſchon im J. 1752. erſchienen ſeyn.) — Elie Freron (Deux lettres . . . en reponſe à celle de Mr. R. 1753. 8.) — Rene de Bonneval (Apologie de la Muſique et des Muſic. françois . . . 1754. 12.) — Marc. Ant. Laugier (Apologie de la Muſ. franc. 1754. 8. die beſte Vertheidigung der franzöſ. Muſik.) — Louis Travenol (Arrêt du Conſeil d'Etat d'Apollon . . . 1754. 12. La Gallerie de l'Acad. Roy. de Muſique . . . 1754. 8.) — Jacq. Aug. de la Morliniere (Lettre d'un Sage à un homme reſpectable . . . 1754. 8. Eine feine Verſpottung des R.) — Baton (Examen de la lettre de Mr. Rouſſeau 1754. 12.) — Jean Nov. de Caveirac (Lettre d'un Viſigoth à Mr. Freron 1754. Auch wird ihm die Nouv. lettre à Mr. R. 1754. 8. zugeſchrieben.) — Cazotte (Obſervat. ſur la lettre de Mr. R. P. 1754. 12.) — Coſte d'Arnobat (Doutes d'un Pyrrhonien propoſ. amicalement à Mr. R. 1754. 12.) — Robineau (Lettre d'un Pariſien . . . 1754. 12.) — Louis Caſtel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fonds de la Muſique, Bord. 1754. 12. Reponſe crit. d'un Academ. de Rouen 1754. 12.) — J. Louis Aubert (Ihm wird die Refutation ſuivie et detaillée des princ. de Mr. Rouſſeau . . . P. 1754. 8. zugeſchrieben.) — Piſo (Lettre ſur celle de Mr. J. J. Rouſſeau . . . 1754. 12.) — —

Geſchichte der komiſchen Oper in England. Luſtſpiele, in welche Lieder eingewebt waren, ſind auf dem engliſchen Theater ſo alt und älter, als auf irgend einem andern neuen Theater; aber das älteſte, als eigentliche komiſche Oper abgefaßte Stück iſt Pſyche debauched,

im J. 1698 gedruckt; und eine Parodie der Oper Psyche des Shadwell, von Ch. Duffet geschrieben. Sie ist aber höchst elend, ohne Witz und Laune. Th. d'Urfey († 1723) machte mit den Queens of Brentford und glücklicher mit den Wonders in the Sun im J. 1706 einen neuen Versuch; aber dieser und einige folgende machten kein sonderliches Glück. Endlich erschien im J. 1727 die bekannte Beggar's Opera von J. Gay († 1732. in einer deutschen Nachahmung, unter dem Titel, die Schleichhändler, in den verm. Werken, Hall. 1775. 8. S. 233 (der ohne die Laune des Originales) und der allgemeine Beyfall, welchen sie erhielt, brachte eine Menge Nachahmungen hervor, von welchen Gabr. Odingsels († 1707) Mik. Settle († 1724) Heinr. Carey († 1738) George Lillo († 1739) Ch. Coffey († 1745. dessen Devil to pay und Merry Cobler wir auch im Deutschen kennen.) Mos. Mendez (1749) Heinr. Fielding († 1755) die bessern schrieben. In neuern Zeiten haben dem Jos. Reed — Stevens — Miss Sheridan — Rich. Cumberland — Jf. Bickerstaf — Dudley — Heinr. Bates — Dibdin — J. Hough — Rich. Rolt — W. Kenrik — Aug. Miles — u. a. m. vorgearbeitet. — —

Geschichte der komischen Oper in Deutschland. Wir haben ein sehr altes Stück, welches einer komischen Oper ziemlich ähnlich sieht. Es heißt, Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen . . . in einem sehr lustigen freudenvollen Possenspiele vorgestellt, Reppersdorf 12. Der Sprache nach könnte es aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts seyn; auch A. Gryphius hat deren (das verliebte Gespenst, und die geliebte Dornrose, Bresl. 1660. 8. und in s. Teutschen Geb. Bresl. 1698. 8. S. 1. Plautus, ebend. S. 626) geschrieben. — Christph. Lud. Boxberg (Die verschwiegene Treue, Onolzb. 1698. 8.) — Joh. Melch. Conradi (Freund und Liebesstreit, Nürnb. 1699. 8.) — Der vergnügte Traum, in der Christlichen Vesta, Nürnb. 1762. 8. Aber ob und von wem sie in Musik gesetzt, und wo und wenn sie aufgeführet worden, weiß ich nicht. Auf dem Hamburgischen Theater erschienen deren, ums J. 1724, als der Hamburger Jahrmarkt, u. a. m. die von Telemann, Reinh. Kaiser, Melch. Hofmann u. a. m. gesetzt waren. Auch zu Prag spielte man deren ums J. 1731. die aus dem Italienischen übersetzt waren; und der Teufel ist los wurde von Schönemann, nach einer Uebersetzung des H. v. Bork, bereits im J. 1743 aber mit der englischen Musik, gegeben. Hierauf schrieb Gellert das Orakel (im J. 1748) welches F. G. Fleischer aber erst im J. 1771. in Musik brachte. Aber mehr noch wurden Operetten auf dem Theater durch musikalische Zwischenspiele, deren unter andern Molius für die Neuberinn schrieb (z. B. den Kuß, im J. 1748) und durch die Intermezzo's, welche Hr. Koch im Jahre 1751 zu geben anfieng, in Mode gebracht. Dieses veranlaßte nähmlich vielleicht den Hrn. Weiße den Devil to pay, welches im J. 1752 mit ausserordentlichem Beyfall zu Leipzig gespielt wurde, zu übersetzen. Der heftige Krieg, welcher darüber entstand, und die lächerliche Rolle, welche Gottsched darin spielte, sind bekannt; auch in der Chronologie des deutschen Theaters, S. 159 u. f. erzählt. Von den bey dieser Gelegenheit gewechselten Schriften ist nichts, als das drollige Schreiben des Teufels an Gottsched (unter andern im 1ten Th. der Anthologie der Deutschen S. 213 abgedruckt) auf uns gekommen. Erst im J. 1759 erschien der zweyte Theil, der Teufel ist los, oder der lustige Schuster, auf der Bühne; auch wurden bald nachher verschiedene Nachahmungen desselben geschrieben; allein, der eigentliche Geschmack an Operetten scheint erst seit der Zeit, daß Hr. Hiller Lisuart und Dariolette von Dan. Schiebeler (im J. 1766) Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande und die übrigen Stücke von Hrn. Weiße (Kom. Opern, Leipz. 1773. 8. 3 Th.) setzte, allgemein geworden zu seyn. Nun

ſchrieb und überſetzte und ſetzte aber auch komiſche Oper, was nur die Feder führen konnte. Am vorzüglichſten haben ſich damit beſchäftigt: J. J. Eſchenburg (Lucas und Hannchen, Beſchw. 1768. 8. und ein paar Stücke aus dem Franz. und Ital. überſetzt.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. Operetten, Leipz. 1772. 8. und in ſeinen Einzelen Gedichten noch zwey andre. C. G. Neeſe hat eine davon geſetzt.) — Gottl. Ephr. Hermann (Das Roſenfeſt, Weimar 1771. 8. Die treuen Köhler, Leipz. 1772. 8. geſ. von F. W. Wolf. Die Dorfdeputirten 1773. 8. geſ. von ebend. Der Abend im Walde 1774. 8. geſ. von ebend.) — J. J. Engel (Die Apotheke, Leipz. 1772. 8. geſ. von C. G. Neeſe.) — Joh. Andre (Luſtſp. und Operetten nach franz. Muſtern, Frkf. 1771 u. f. 8. 3 Th. Der Töpfer 1773. 8. Der alte Freyer 1775. 8. Auch iſt der Verf. als glücklicher Operettencomponiſt bekannt.) — Friedr. Wilh. Gotter (Singſpiele, Leipz. 1779. 8. 1 Bd. und auch verſchiedene einzele.) — J. W. v. Göthe (Erwin und Elmire, Frkf. 1775. geſ. von J. Andre. Claudine von Villa Bella, Berl. 1776. 8.) — A. G. Meißner (Operetten, Leipz. 1778. 8.) — C. F. Bretzner (Operetten, Leipz. 1779. 8.) — G. Stephani (Operetten, Wien 1783. 8. Liegn. 1792. 8.) — C. F. v. Bonin, K. Herlot, B. C. Darien, J. W. Winter, J. G. Jacobi, W. G. Becker, W. C. G. Mylius, u. a. m. — — Sammlungen: Komiſche Opern, Berl. 1774-1776. 8. 3 Th. Samml. der Kom. Operetten, ſo von der Churpfälziſchen deutſchen Hofſchauſpielergeſellſch. aufgeführet worden, Frkf. 1770-1778. 8. 6 Th. — Lyriſches Theater der Deutſchen, Leipz. 1782. 8. 2 Bde. — Singſp. nach ausländiſchen Muſtern, v. Großmann, Frkf. 1783. 8. — — Und auſſer den genannten Componiſten haben deren noch geſetzt Benda — Dittersdorf — Mozart — Ebeel — Frz. v. Boeklin — u. a. m. — — Und von der komiſchen Oper handeln: Ein paar Aufſ. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 283 und 1767. S. 135. über Lyſuart und Dariolette. — Schreiben über die komiſche Oper, ebend. im Anhang zum dritten Jahrg. S. 89. — Joh. Fdr. Reichard (Ueber die deutſche komiſche Oper (in Anſehung der Muſik) nebſt einem Anhange eines freundſchaftlichen Briefes über die muſikaliſche Poeſie. Hamburg 1774. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 724 u. f. angeführeten, von dem deutſchen Theater überhaupt handelnden Schriften. — —

Oratorium.

(Poeſie; Muſik.)

Ein mit Muſik aufgeführtes geiſtliches, aber durchaus lyriſches und kurzes Drama, zum gottesdienſtlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyriſchen Drama zeiget an, daß hier keine ſich allmählig entwickelnde Handlung, mit Anſchlägen, Intriguen und durch einanderlaufenden Unternehmungen ſtatt habe, wie in dem für das Schauſpiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verſchiedene Perſonen an, die von einem erhabenen Gegenſtand der Religion, deſſen Feyer begangen wird, ſtark gerührt werden und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine ſehr nachdrükliche Weiſe äußern. Die Abſicht dieſes Drama iſt, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium iſt allemal eine ſehr bekannte Sache, deren Andenken das Feſt gewidmet iſt. Folglich kann er durchaus lyriſch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig ſind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenſtand die Sänger in Empfindung geſetzt werden und die Art, die beſonderen Umſtände derſelben, unter denen der Gegenſtand ſich jedem zeiget. Dies alles kann

kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jesu, mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an *).

Ihr Palmen in Gethsemane,
Wen hört ihr so verlassen trauren?
Wer ist der ängstlich sterbende? . . .
Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schikliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schiken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmakt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht;“ in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyspiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stük:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile! — Jesus reicht die
Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit
Wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spitze Nerv', und Ader, und Gebein. u. s. f.

Bey dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hiebey ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entstehe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergessen, daß die Personen, die er reden läßt, zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen, die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist, machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerischen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör' am Grabe den, der schwächer Trost begehrt!

ob sie gleich bey einer andern Gelegenheit schön und wichtig seyn

*) Nach der neuesten Ausgabe.

möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem blos besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechts angesehen wird: so erwekt besonders der erste Blik auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffne Seelen,

Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsre besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmak der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben: so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden, nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Ramlerische Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige schwere Fehler, die in der auf eben dasselbe von dem großen Graun selbst verfertigten Musik begangen worden, anzeigen. Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüstige Putz der Melodien, und an einigen Orten so gar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schiken, weil sie gar nichts sagen; z. B. in der Arie: So stehet ein Berg Gottes ꝛc. eine Passage auf das Wort stehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, sind würkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und vom Stamm Juda. Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in seiner Asche so sehr, als jemand; aber über solche schwere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gesinnter Männer abgedrungen: so ist es auch nicht Freundschaft, sondern würkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andre fürtrefflicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.

Von den Oratorien überhaupt handeln: Arkangelo Spagna (Pars Oratorii, R. 1706. 12. findet sich mit Discorso dogmatico darüber.) — Ch. Fr. Menestrier, im 37ten Kap. s. Rep. presentat. en Musique, anc. et mod. Par. 1681. 12. — Der Verf. der Lyric Muse revived in Europe, im 8ten Kap. S. 38. — Ch. Burney, im 11ten Kap. des 4ten Bds. s. General Hist. of Musik. — J. M. v. Loen (Der 10te Abschn. im 4ten Th. s. Kl. Schriften, Frkf. 1752. 8. handelt von den Passionsmusiken oder Oratorien.) — Ueber die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, mit Vorschlägen zur veränderten Einrichtung desselben, in dem Musikal. Alm. für das J. 1783. Leipz. 8. S. 166. — —

Im Grunde sind die Oratorien sehr alt; und, wenn man will, eine Art von Fortsetzung der heiligen Mysterien, welche zum Theil auch in den Kirchen gespielt, und, wenn gleich nicht gänzlich gesungen

wur-

wunden, doch mit Gesang verbunden waren. (S. die Anmerk. des Apost. Zeno zu seiner Ausg. von des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 489.) So führt, z. B. Burney in s. Hist. of Mus. Vol. IV. ch. 3. eine Comedie de la Passion an, worin Gott der Vater seine Rolle in drey Stimmen zugleich zu singen hatte. Und diese Mysterien selbst schreiben sich von den christlichen Pilgrimmen her, welche sehr frühzeitig schon nach dem gelobten Lande, oder nach andern heiligen Orten wahlfahrteten. „Sie verfertigten," sagt Menestrier, a. a. O. „auf ihren Reisen gewisse Gesänge, worin sie von dem „Leben und dem Tode des Sohnes Gottes oder vom jüngsten Gericht han„delten; diese Gesänge waren zwar nicht „sonderlich ausgearbeitet; allein die Me„lodie und die Einfalt der damahligen „Zeiten machte solche pathetisch. Sie be„sangen auch die Wunderwerke der Heili„gen, die Martern derselben und gewisse „Fabeln, welchen das abergläubische Volk „den Nahmen Erscheinungen beylegte. „Uebrigens reiseten sie Haufenweise zusam„men, trugen, nebst dem Pilgrimsstabe, „Hüthe und Mäntel, welche mit Mu„scheln besetzt, oder sonst bemahlt waren, „und sangen ihre Gesänge auf den Strasen „und öffentlichen Plätzen." — Aber die Form, welche die Oratorien jetzt haben, erhielten sie zuerst in Italien; und die Einführung, oder Erfindung derselben wird dem Heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Oratorii im J. 1540 zugeschrieben. Um den Römern, welche so vieles Vergnügen an der Musik fanden, dieses Vergnügen auch ausser dem Carnaval, als während welchem sie es nur völlig im weitesten Umfange geniessen konnten, zu verschaffen; liess er geistliche Gespräche, z. B. zwischen der Samaritanerinn und Christo, zwischen Tobias und dem Engel u. d. m. und so gar Allegorische als zwischen der Reue und dem Glauben, in zwey Theile abgetheilt, von Dichtern schreiben, von Musikern setzen, und in der Kirche aufführen. Die erstern derselben wurden indessen unter dem Titel, Laudi spirituali gedruckt, wovon einer der ersten Verfasser der P. Agostino Manni war; und von welchen eines der merkwürdigsten die Rappresentatione di anima e di corpo, gesetzt von Emilio del Cavaliere, gewesen seyn soll. Es soll den ersten musikalischen Versuch im Recitativ Styl enthalten, hat keine Arien, sondern besteht blos aus Recitativen und Chören. Der Vorrede zu Folge scheint es mit Tänzen verbunden gewesen zu seyn; auch sind in dieser Vorrede die Kleidungen der spielenden Personen, welche, ausser dem Leibe und der Seele, aus der Welt, dem menschlichen Leben, u. d. m. bestehen, so wie das Spiel derselben bestimmt. Erst in der Mitte des 17ten Jahrhunderts erhielten sie den Namen von Oratorien, wahrscheinlicher Weise von der Gesellschaft, in welcher sie ihren Ursprung nahmen; und in den Rime des Frcs. Balducci († 1645) finden sich die ersteren mit diesem Nahmen. Arc. Spagna brachte, um das J. 1656 eine Verschiedenheit in die Form derselben. Ursprünglich waren sie nähmlich mehr Erzählung, als Drama; eine besondere Person sagte den Zuschauern die Geschichte, die sie hören würden, den Ort, wo, und die Umstände, unter welchen sie sich zugetragen habe, oder den Innhalt, worüber geredet werden würde, zuvor; und in den ältern Stücken dieser Art nimmt diese Istoria, oder Testo den gröβten Theil ein; folglich fanden dann wenige Arien Statt, und die Stücke waren äuβerst langweilig. Diese Geschichte, oder der Innhalt wurde zuerst von gedachtem Arc. Spagna, in s. Deborah im J. 1696, zur Aergerniß vieler frommer Seelen, weggeworfen. Die besondern Gründe, welche er dazu gehabt hat, sind von ihm in dem angeführten Discorso dogmatico ausgeführt worden. Das erste Oratorium in drey Acten gab Malatesta Steimati (den H. Hadrianus) und das erste in fünf Acten, Giul. Cesi. Grazzini (den H. Georg.) Uebrigens haben deren noch bey den Italienern geschrieben: Lelio Orsini († 1696) Franc. di Lemene († 1704. S. den-

ten und 2ten Th. der Raccolta di Poesie dal S. Fr. di L. Lodi 1699. 8.). Tommaso Ceva († 1737) Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli (In s. Poesie, Ven. 1700 und 1708. 12.) Piet. Ant. Bernardoni (nannte die seinigen, als Le due passione, zuerst Poemetti dramatici. Sie finden sich in s. Rime, Bol. 1706. 12.) Franc. Manzoni — Claudio Pasquini — Apostolo Zeno (Azione sacre, Ven. 1735. 4.) — Piet. Metastasio (s. dessen Werke.) Die besten Musiken sind von Stradella, Clari, Steffani, Aless. Scarlatti, Pistocchi, Hasse, Giuf. Amadori, Ant. Biffi, Chardieri, Jomelli, u. a. m. Beyträge zur Geschichte des Oratoriums in Italien finden sich übrigens in Crescimbeni Istor. della volgar Poesia, Bd. 1. S. 312. Ausg. von 1731. — in Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poesia, Bd. 3. Th. 2. S. 494 u. f. — —

Oratorien in Frankreich. Erst in den ganz neuern Zeiten sind diese dort, im Concert spirituel eingeführt worden. Das erste mir bekannte ist La sortie d'Egypte, das Heins. Jos. Riegel in Musik gesetzt hat. Auch La prise de Jericho, ein ähnliches Werk, ist von ihm in Musik gesetzt worden. — —

Oratorien in England. Pope und Arbuthnot schrieben im J. 1720 ein Stück dieser Art, Esther, das, so viel ich weiß, in Musik von D. Pebusch gesetzt, in der Capelle des Herzogs von Chandos aufgeführt wurde. D. Humphrey arbeitete es um, Händel setzte es, und ließ es im J. 1732 aufführen. Seit der Zeit wurden mehrere geschrieben, wovon die frühern bey dem Art. Cantate angeführt sind; die spätesten sind, Sampson (im J. 1743.) Belsazer (im J. 1745.) Judas Macchabäus (im J. 1747.) Abel (im J. 1755.) Zimri (im J. 1760.) Joseph und seine Brüder, u. a. m. in welchen fast durchgehends die Poesie, in aller Art, schlecht ist. Beyträge zur Geschichte des Oratoriums in England finden sich in D. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik Leipz. 1769. 8. S. 347 u. f. — Ein Verz. derselben in dem 4ten Bde. der Biogr. Dramat. S. 424. Ausg. v. 1782. — —

Oratorien in Deutschland. Hr. Sulzer hat bereits die Gedichte des Hrn. Ramler genannt; ich setze H. Niemeyers Gedichte, Leipz. 1778. 4. hinzu, und lasse es dahin gestellt seyn, in wie fern von beyden auf irgend eine Art etwan das gilt, was in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 117. gesagt wird. Das Graun die erstern, und Rolle († 1785) die letztern gesetzt hat, ist bekannt. Wir haben übrigens der Gedichte dieser Art noch viel mehrere, von welchen ich mich begnüge Schieblers Israeliten in der Wüste, Patzke Tod Abels, Mayd. 1772. 8. Blums Hiskias, im Mus. fürs J. 1779. zu nennen. Auch haben, ausser Graun und Rolle, noch Telemann, Matthesin, J. P. Kunzen, A. C. Kunzen, L. Mozart, Mislivetzek, u. a. m. deren in Musik gedacht.

Ordnung.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache, sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdekket, nach welcher ihre Theile neben einander stehen, oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine oder mehrere Regeln bestimmte, besondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entsteht. In den Reihen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesetz auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entsteht. Man entdekket es in der ersten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer ist, als die vorhergehende, und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden ist. Die Ordnung hat

hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Gesetz, nach welcher diese Dinge neben einander stehen oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennt, oder bemerkt sie, so bald man entdekt, daß die Sachen nach einem Gesetz verbunden sind, wenn gleich dieses Gesetz keine Absicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jeder Tropfen gleich geschwinde auf den vorhergehenden folget. Dies ist hier das Gesetz der Folge, durch welches sie Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Gesetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, so sagen wir, die Sachen stehen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwikelt seyn; weil das Gesetz derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat: so wollen wir hier blos von den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Würkung der Ordnung von allen Nebenwürkungen abgesondert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzeler Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine, so hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Würkung. So haben einzele Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Ambos nichts, das uns lokte; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäfftiget. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Würkung entstehen, wozu nicht blos die Ordnung, sondern auch das Materielle der geordneten Dinge das Seinige beyträgt.

Indem wir also hier die Ordnung und ihre Würkung betrachten, geschihet es blos, in sofern sie rein und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgesondert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rükſicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung: denn dieses leztere Wort scheint allemal die Ordnung auszudrüken, die, in Rükſicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewürket sie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Gliedern stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung würkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft, weil es keine faßliche Form hat. Aber die Würkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann sich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erstreken; wenn sie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, so bewürkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt. Man sieht sehr schöne mosaisch gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Drey- und Viereke gesezt sind, eine sehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindung bewürket. Sogar kann durch blos reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas phantastisches, aber auch etwas wol überlegtes; etwas sehr einfaches und gefälliges, aber auch etwas verwikeltes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stük vom andern sich blos durch die Ordnung der auf einanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruk annehmen. So mannichfaltig ist die Würkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmaks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geschmak des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesezt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmaks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die ausser einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts Aesthetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit

ist, ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung setzen wollte, so würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von ästhetischem Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinne fallende Ordnung aber schiket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blik das wenige Aesthetische, was sie haben, entdekt: darum ist nichts matter, als ein Gedicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden *). Dadurch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Tonstüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigste, was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste und verwikelteste Eurythmie viel kleiner Theile den Haupteindruk, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der feine Geschmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere; aber dieser Reiz ist blos für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrüke auf den Verstand und auf das Herz schwächen. Außer dem ist das Verwikelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es also darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurük bleibe, da ist die einfachste Ordnung der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemalige sehr einfache lyrische Versarten bequemer sind, als die künstlichern griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stüke von demselben Charakter, die blos zum Spielen für das Clavier gesetzt sind.

*) S. Metrisch.

Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen

haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenseiten oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmak, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verzierungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt *), in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer solchen Ordnung gehöret also die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede besondere Art der Säule auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesetzt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen; und man sieht itzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Lustgebäude nach antikem Geschmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch ist selten ein Pallast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzeln Theilen Säulen angebracht werden. Man siehet also noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geschmak in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besitzen muß.

*) S. Gebälk.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, jonische und corinthische genennt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder zusammengesetzte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscanische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich allemal von jeder anderen auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelen Theilen trifft man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann,

kann, wie aus den besondern Artikeln über die Ordnungen zu sehen ist *); aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältniß aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben, weil darin jeder seinem Geschmak folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmak und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neuern aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besitzen wünschet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkchen, das unter dem Titel: Deutliche und gegründete Vorstellung und Beschreibung, wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignolä, Scamozzi und Brancä Säulenordnungen aufzureißen, von Dan. Stettern, in Nürnberg herausgekommen.

Die verschiedenen Abändekungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin diese Ueberbleibsel mit Ausmessungen abgezeichnet sind, zu sehen.

Die vornehmsten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodez Architecte **).

Les plus beaux monumens de Rome ancienne etc. dessinés par Mr. Barbault etc. †)

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum singulas . . . delineavit, dimensus est, descripsit atque in aes incidit Bonavent. ab Overbeke etc. *)

Le Antichité Romane Opera di Gian - Batt. Piranesi Archit. Venet **).

Del Palazzo di Cesari; sive de regiis antiqu. Caesar. aedibus; opera posth. di Monsig. Franc. Bianchini Veronese ***).

Les Ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi ****).

Antiquités d Athenes . . par Mess. Stuart et Revett †).

Les Ruines de Poestum ou de Posidonie dans la grande Grèce par T. Major. etc. trad. de l'Anglois ††).

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens †††).

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au desert par R. Wood et Dawkens ††††).

The Ionian Antiquities published with the permission of Dilettanti etc. †††††)

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unser einheimischer Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schiklicher, als andere eingerichtet hat.

In

*) S. Corinthisch; Dorisch u. s. f.
**) à Paris 1682. fol.
†) à Rome 1761. gr. fol.

*) Amstelod. 1703. III Vol. fol. maj.
**) in Roma 1756. IV. Vol. fol. maj.
***) in Verona 1738. fol.
****) à Paris 1758. gr. fol.
†) Lond. 1767. gr. fol.
††) Lond. 1768. gr. fol.
†††) Lond. 1757. gr. fol.
††††) Lond. 1753. gr. fol.
†††††) Lond. 1769. gr. fol.

In Anſehung der Höhe und Stärke theilet dieſer Baumeiſter die Ordnungen in zwey Claſſen, in niedrige und ſtarke, und in höhere und ſchlanke. Zu jener rechnet er die toſcaniſche, doriſche und joniſche; zu dieſer die römiſche und corinthiſche. Jede Ordnung der erſten Claſſe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Poſtamente oder Säulenſtühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieſer Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen ſind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch iſt. Einige Baumeiſter geben jeder Ordnung eine beſondere Höhe, ſo daß von der toſcaniſchen bis zur corinthiſchen, jede um einige Model höher wird. Dann ſetzet unſer Baumeiſter auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die ſchicklichſte, feſt *).

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren beſonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen beſtimmten, ſondern über ihr ganzes Anſehen ſich erſtreckenden Charakter, wodurch fünferley ſich ſehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Abſicht auf den darin herrſchenden Geſchmak, oder Ton entſtehen. Dennach den Ordnungen muß ſich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey ſchlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen ſetzet er noch Reiflein daran. Der toſcaniſchen Ordnung, als der einfacheſten und ſchlechteſten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geſchnitztes daran. Sie ſchiket ſich alſo für die einfacheſten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Feſtigkeit und zu Befriedigung des Auges geſucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuſer. Die toſcaniſche Ordnung ſcheinet die älteſte von allen zu ſeyn; und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, ſcheinet die zweyte, oder doriſche Ordnung entſtanden zu ſeyn.

Ihr Charakter ſoll nach Goldmann in einer männlichen Pracht beſtehen, die noch nichts Zierliches ſucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorhergehenden, macht ſie aber meiſtentheils ſtark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes ſtehen die Balkenköpfe etwas hervor, und ſind mit Dreyſchlitzen ausgehauen; die Metopen können glatt gelaſſen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie ſchiket ſich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Maſſiven, aber mit einer etwas ernſthaften Pracht anzeigen ſollen: zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäuſern, Rathhäuſern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte, oder joniſche Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwiſchen den ſchlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichen Weſen. Sie hat Schneken und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und ſein Oekel iſt nicht mehr viereckig, ſondern ausgeſchweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert ſeyn. Ueber dem Fries giebt unſer Baumeiſter ihr glatte, aber unten ausgeſchweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter ſcheinet einfache, beſcheidene Annehmlichkeit zu ſeyn. Die Griechen brauchten ſie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwär-

*) S. Säulenweite.

ig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schiket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Putzes und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander stehende Reihen von schönem Laubwerk, und an den Eken Schnekken nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschnitzte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schiket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit auszeichnen sollen; zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gestehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel zwischen der schönen Einfalt des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des corinthischen hält, doch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reihen des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu seyn ist, aus dem sich unter dem Deckel viele in Schnekenform gewundene Auswüchse der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries stehen schön geschnitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall ist mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da sie die höchste und zugleich am reichsten ausgeschmükte Schönheit der Baukunst enthält, so schiket sie sich auch nur für die Gebäude, sie seyen groß oder klein, welche eine festliche Pracht, aber mit etwas Verschwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernsthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da scheinet diese Ordnung schon zu viel geschmükktes zu haben. Aus diesem Grunde scheinet sie für Kirchen sich weniger zu schiken, als die bescheidene jonische Ordnung. Wenn man eigene geistliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchsten Freudenfeste hätte, so würde sie sich am besten dazu schiken. Zu Opernhäusern, und innerhalb zu großen Audienz- und Festsälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantasie am höchsten zu reizen ist, ist sie vorzüglich schiklich.

Man findet häufig, daß auch schon die alten Baumeister, wie die meisten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die sie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, sondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attischen Säulenfuß unter jonischen und corinthischen Säulen, und der Kranz ist manchmal in der jonischen Ordnung eben so reich, als in der corinthischen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnschnitte findet man ohne Unterschied in allen Ordnungen, außer der toscanischen, welche sehr selten gebraucht wird, so daß gar oft eine Ordnung sich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit besser, wenn alle Baumeister, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas bestimmt charakteristisches annähmen; so daß man schon aus jedem

dem

dem Haupttheile, als, blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben so gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeister von Geschmak würde, des genauer bestimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung demnach mannichfaltig zu behandeln.

Es ist vielfältig darüber gestritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunst einzuführen. Verschiedene Baumeister haben es würklich versucht; aber keiner ist so glüklich gewesen, daß seine neue Ordnung nur in seinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beschaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geschmaks gegründet seyn?

Daß zwischen der höchsten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwischen der höchsten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewiesen werden. Wer wird sich getrauen zu beweisen, daß blos drey, oder vier, oder fünf solche Grade merklich genug sind, um sie als Stufen zu brauchen, vom niedrigsten auf den höchsten zu kommen? Oder wer wird sich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchste Stufe des zierlich Schönen allein in dem Charakter der corinthischen Säule zu finden sey?

Wir halten also dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen festsetze; daß diese Charaktere durch etwas Bestimmtes, das sich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die besondere Art aber, dieses Charakteristische zu erreichen, dem besondern Geschmak eines jeden Baumeisters zu überlassen sey. Ob man denn seiner Art einen besondern Namen geben soll, oder nicht, ist eine gleichgültige Sache. Die griechischen Baumeister wählten für das Laubwerk des corinthischen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Gesetzt ein Baumeister in Syrien oder Palästina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt: würde er darum zu tadeln seyn? Man gebe nun seiner Ordnung den Namen der orientalischen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieses wird gleichgültig seyn. So hat unser Slüter in dem Königlichen Schlosse zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die sich von jeder der alten Ordnungen merklich unterscheiden. Man nenne sie die Preußische Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß sie noch immer den Hauptcharakter der jonischen Ordnung trägt, und dadurch ihren bestimmten Rang in der Abstufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der dorischen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des dorischen Frieses anstatt der Triglyphen; einer sehr gleichgültigen Zierrath, anderes sehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer solchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will: sie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Paläste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig, und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige Grapendorfische, itzt Berendsche große Haus am Dönhofischen Platz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

Verhält-

Verhältniß der Höhe.

	Tóscan.	Dorisch.	Jonisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenfuß.	1 Mod.	1.	1.	1.	1.
Der Säulenstamm.	14.	14.	14.	16⅔.	16⅔.
Der Knauff.	1.	1.	1.	2⅓.	2⅓.
Der Unterbalken.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.
Der Fries.	1⅓.	1⅓.	1 1/11.	1 1/11.	1 1/11.
Der Kranz.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.

Verhältnisse der Auslaufungen.

	Tóscan.	Dorisch.	Jonisch.	Corinth.	Römisch.
Der Säulenfuß.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.	1⅓.
Der untere Theil des Stammes.	1.	1.	1.	1.	1.
Der obere Theil des Stammes.	4/7.	3/7.	4/5.	5/6.	5/6.
Der Knauff.	1⅓.	1⅓.	1 7/10.	1⅔.	1 5/13.
Der Unterbalken.	9/10.	29/30.	1.	1 1/30.	1 1/12.
Der Fries.	3/7.	5 4/7.	4/7.	1/6.	1/6.
Der Kranz.	2⅓.	2⅓.	2⅔.	2⅓.	2⅓.

es wäre zu weitläuftig und sehr überlüßig, die Höhen und Auslaufungen ller Glieder hier anzuzeigen. Wir aben deswegen dieses nur von den auptheilen gethan, daß diejenigen, ie Goldmanns guten und überlegten eschmak nicht kennen, mit einem lik die guten Verhältnisse seiner rdnungen in Haupttheilen übersen können.

Zu den, von Hrn. Sulzer bereits anezeigten, und ueberblicklichel alter Werke er Baukunst darstellenden Werken, geört noch: L'ordine Dorico, ossia Il empio d'Ercole della Città di Co-

ri . . . da Giov. Ant. Antoni, Rom. 1785. f. mit 4 Kupferbl. — — Uebrigens handeln noch, ausser mehrern, bey dem Art. Baukunst angeführten Werken, von den Säulenordnungen folgende Werke: Archiseſto per formare con facilità li cinqui ordini dell' Architettura di Ottav. Reveſi Bruti, Ven. 1627. f. — George Huret (Regle preciſe pour décrire le profil elevé du fuſt des colonnes, Par. 1615. f.) — M. Dupuis (Traité des cinq Ordres d'Architecture, tant anc. que modernes, (Par.) fol.) — J. ezier (Diſſertat. ſur les Ordres d'Architecture, Strasb. 1738. 4.) — Ch. Le Brun (Nouv. Ordre françois . . . fol.

zu Bl. Sind nichts als Verzierungen zu Pavillons.) — J. D. de Montalegre (Unterr. zur Kenntn. der sechs Säulenordnungen, Zürich 1778. 8. mit 27 Kpf.) — Ribart de Chamoux (De l'ordre françois trouvé dans la nature, Par. 1783. f.) — Hen. Emelyn (A proposition for a new Order in Architecture, with rules for drawing the several parts, Lond. 1781. fol.) — Uebrigens ist es bekannt, daß ausser den, in den vorher angeführten Werken, gemachten Versuchen, neue Ordnungen zu erfinden, desgleichen Versuche mehrere gemacht worden sind. In Frankreich schlug bereits Phil. de Lormes eine dergleichen neue Ordnung vor, worin die Säulen Bäume darstellten, deren Aeste sich unterwärts beugten, und so das Gebälke bildeten. Ludwig der 14te setzte eine Prämie auf eine solche Erfindung. Selbst in Italien hat Piranesi die Maltheser-Kirche zu Rom nach einer neuen Ordnung gebaut, deren Capitäl symbolisch ist, und deren Säulen andre Verhältnisse haben. In England hat, ausser dem vorher benannten H. Emelyn, auch P. de la Roche (S. Art. Baukunst, S. 333) eine dergleichen vorgeschlagen. Und in Deutschland wollte L. Sturm, bekannter Massen, eine so genannte deutsche Ordnung erfunden haben. Auch Wagner trug eine dergleichen, in s. Probe der sechsten Säulenordnung, Leipz. 1728. vor. Vielleicht aber hatte jener Italienische Architect nicht Unrecht, welcher kein Werk, das davon handelte, nur lesen wollte. S. übrigens Huths Magaz. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1. S. 78. — —

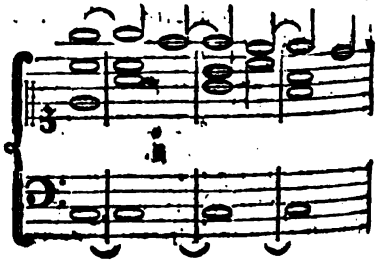
Orgelpunkt.

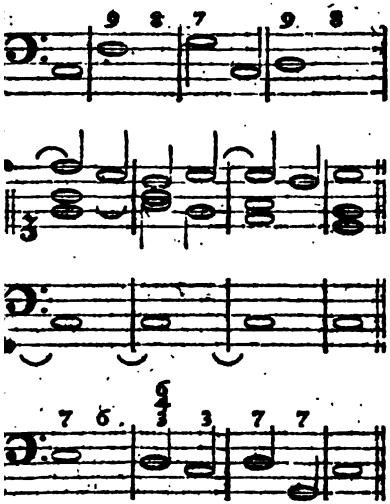
(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstüken kommen bey Schlüssen oft solche Stellen, da bey liegendem Basse die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Gesang fortführen: eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genennt, weil die Orgel, welche dabey im Basse blos den Ton aushält, einigermaaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und ist als eine Verzögerung des Schlusses anzusehen.

Da der Baß dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obern Stimmen den Gesang meistentheils durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflöst, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzusammenhangender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entsteht der Orgelpunkt.

Es erfodert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zusammenhange und nichts widriges hören lasse. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den letzten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiel erläutert werden:





ju vielſtimmigen Sachen verdoppelt
zan bey dem Orgelpunkt die Töne,
ie bey dem eigentlichen Baſſe, der
a ſtehen müßte, wenn der liegende
Baßton weggenommen würde, zu
erdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen
ey dem Hauptſchluß einen Orgel-
unkt ſo an, daß die verſchiedenen
Sätze und Gegenſätze, die in der Fu-
e vorgekommen, auf einem liegenden
Baſſe, ſo weit es angehet, vereini-
iget werden. Doch wird er auch
ey andern Kirchenſachen, die nicht
ls Fugen behandelt werden, an-
ebracht.

Originalgeiſt.

(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienen die Men-
chen, die in ihrem Denken und Han-
eln ſo viel Eigenes haben, daß ſie
ch von andern merklich auszeichnen;
eren Charakter eine beſondere Art
usmacht, in der ſie die einzigen ſind.
ier betrachten wir den Originalgeiſt,
n ſofern er ſich in den Werken der
unſt zeigt, denen er ein eigenes, ſich
on der Art aller andern Künſtler
ark auszeichnendes Gepräge giebt.

Der Originalgeiſt wird dem Nachahmer entgegen geſtellt, wie wir ſchon anderswo erinnert haben *). Es iſt in verſchiedenen Stellen dieſes Werks **) angemerket worden, daß der wahre Urſprung aller ſchönen Künſte in der Natur des menſchlichen Gemüthes anzutreffen iſt; daß Menſchen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantaſie und der Empfindung, die zugleich ein ſchärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyſpiel gereizt, gewiſſen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch ſie zu Werken der ſchönen Kunſt werden. Dieſe ſind in den ſchönen Künſten Erfinder, auch denn, wenn ſie in ihrer Gattung nicht die erſten ſind, ſondern bereits Vorgänger gehabt haben: ſie ſind Originalgeiſter, in ſofern ſie nicht aus Nachahmung, ſondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der ſchönen Kunſt verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genies in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geſchmak genug Eigenes haben, daß ſie auch darin original ſind. Wenn dieſe Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, ſo würden ſie die erſten Urheber ihrer Kunſt geweſen ſeyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie ſind, wie Young ſagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeiſter daran, daß ſie einen unwiderſtehlichen Trieb zu ihrer Kunſt haben; daß ſie alle Hinderniſſe, die ſich ihnen gegen die Ausübung derſelben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthi-

ge

*) S. Nachahmung.

**) S. Künſte; Dichtkunſt; Geſang; Muſik u. a.

ge Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt; und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Besonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein solcher Originalgeist hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten sind, andere sich an die Formen und Arten halten, die sie eingeführt finden, und in diesem Punkt Nachahmer sind. So ist in der Dichtkunst Horaz ein Originalgeist, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopstok aber hat neue Formen erfunden; in der Musik war unser Graun unstreitig ein Originalgeist, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Mahlerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er sich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann also ein Originalgeist seyn, und doch in gar viel Dingen sich nach dem Gewöhnlichen richten: so ist auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch ist er an Eigenem reich genug, um unter die Originalgeister gesetzt zu werden.

Die Originalgeister, in welchem Stük der Kunst sie es seyen, sind aus mehr, als einem Grunde, wie Young sich ausdrükt, unsre großen Lieblinge, und sie müssen es auch seyn, denn sie sind große Wohlthäter; sie erweitern das Reich der Wissenschaften, und vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen Provinz *); sie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menschlichen Gemüther nöthigen Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeist verursachet in dem Reiche des Geschmaks beträchtliche Veränderung, die sich auch wol bis auf die allgemeine sittliche Verfassung seiner Zeit erstreken kann. Denn der große Haufen wendet sich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menschen sieht, die sich neue Bahnen eröffnet haben. Diese sind die eigentlichen Führer der Menschen. So hat Luther, ein großer Originalgeist, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienstlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Heerstraße errichtet. In Sachen des Geschmaks sind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeschränkt ist. Diejenigen von unsern Dichtern, die den Muth hatten, den deutschen Vers von den Fesseln des Reims zu befreyen *), haben in unsrer Dichtkunst eine wichtige Revolution veranlasset; und Gleim, obgleich selbst ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern gestiftet. Bodmer und Breitinger waren auch nur zufällige Originalkunstrichter; aber sie haben dem Reich des Geschmaks in Deutschland eine ganz neue Verfassung gegeben. Was der Ruhm am glänzendsten hat, ist allemal den Originalgeistern aufbehalten; aber sein bestes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigsten Theilen der schönen Kunst original sind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichste Nachahmung nicht hat; die Kunst selbst gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann so seyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunst dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künsten Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und sie haben recht, in sofern die Werke zum Stu-

*) Gedanken über die Originalwerke, S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutschen Uebersetzung.

*) S. Lyrische Versuche.

Studium der Kunst gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber ist, was man mit einem Werke zur allgemeinen Absicht der Künste bewürken könne, so kann eine Nachahmung unendlich mehr werth seyn, als ein Original. Eben dieses muß man auch bey der Schätzung der Originalgeister bedenken, wo der, welcher am meisten original ist, nicht allemal dem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine ist in Erzählung der Fabel höchst original; Aesopus ist es vornehmlich in der Anwendung, was ist, im wichtigsten Theile derselben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den französischen Fabulisten weit überträfe. In Romanen sind Richardson und Fielding Originale; der eine in einer, der andre in einer andern Art: jener arbeitet immer auf das Herz, dieser auf den Verstand und auf die Laune. Vielleicht ist Fielding mehr Original in seiner Art, als Richardson in der seinigen; aber die Art des letzteren ist wichtiger *). Eben so große Originale sind Montesquieu und Rousseau in dem, was sie über die Verfassungen der bürgerlichen Gesellschaften geschrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Aussichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menschen wenig rühret, ist jener wichtig; der moralische Philosoph wird diesem weit den Vorzug geben.

Selten ist ein Künstler in allen zur Kunst gehörigen Talenten so original, als Klopstok in jedem dichterischen Talente es ist. Einer ist blos durch die Phantasie, oder blos durch Laune original; ein andrer ist es durch seine Art, sittliche Gegenstände zu empfinden, und ein dritter durch den Verstand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdähnung des Gesichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemischt seyn. Swift und Butler sind beyde sehr original durch Phantasie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Mischungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigsten Originale sind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künstlern in einzeln Theilen der Kunst vortheilhaft sind, sondern dem Geschmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines sich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen *) original zu seyn, und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire ist von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geschmak eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; obgleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geschmak und dem sittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer Sterne einen ansehnlichen Rang. In einigen Stüken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer fin-

*) Hier ist von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was sich sonst gegen das Besondere der Richardsonischen Behandlung einwenden läßt, ist allerdings erheblich. Der Verfasser des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

*) Frivolous.

den wird. Sein Leben des Triſtram Shandy wird wol das einzige Werk ſeiner Art bleiben: aber ſeine empfindſamen Reiſen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sterniſche Art, die gemeinſten Vorfälle des täglichen Lebens anzuſehen, iſt gewiß wichtig, und wird manchen Menſchen zur genaueren Selbſterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einſchlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillſchweigen übergehen, warum die Originalgeiſter ſo ſelten ſind. Es iſt wahrſcheinlich, daß mehr die Nachahmungsſucht, als eine gewiſſe Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld ſey. Man ſieht Genies, die vollkommen aufgelegt ſind, ſelbſt Originale zu ſeyn, und dennoch von jener Sucht angeſtekt werden. Deutſchland ſelbſt beſitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley ſehr vorzüglichen Gaben verſehen iſt, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original ſeyn könnte; und doch ſehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Geſtalten erſcheinen, durch welche der Originalgeiſt immer durchſcheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderod, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem ſie ſehen, wie allgemein ſchon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunſtrichter dieſelben zu Muſtern aufſtellen; wie ſogar aus dem, was dieſe Werke an ſich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden: ſo getrauen ſie ſich nicht, einen andern Weg einzuſchlagen. Sie beſorgen, eine Ode, die nicht horaziſch oder pindariſch, ein Trauerſpiel, das nicht nach den griechiſchen Muſtern gemacht iſt, möchte bloß darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen ſie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Geſetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeiſt durch dieſe Beſorgniß unterdrükt werden. Denn dieſe Nation ſcheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich iſt, die in den ſo ſehr geprieſenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer, weil wir ſelbſt noch nicht lange genug große einheimiſche Muſter vor uns haben: aber es ſcheinet doch bisweilen, daß einige Kunſtrichter gewiſſen Werken deswegen ihren Beyfall verſagen, weil ſie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigſtens Zuverſicht in ſeine Kräfte, ſteht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachähmender Kunſtrichter ruft ihm ein unpartheyiſches Publicum das ſapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

✠ ✠

Zu dieſem Artikel gehören: Conjectures on original Compoſition . . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young. Deutſch, mit einem Schreiben, warum wir Deutſchen ſeit zehn Jahren ſo wenig Originalſchriftſteller aufzuweiſen haben? Leipz. 1760. 8. Neu überſ. ebend. 1789. 8. (vergl. mit dem 3ten Aufſ. in J. J. Rambachs Abhandl. aus der Geſch. und Beterat. Halle 1771. 8.) — Reflex. on originality in Authors, Lond. 1765. 8. — Originalgenie, ein Aufſ. von Schubert, im 4ten St. der deutſchen Monatsſchr. v. J. 1793. N. 4. — Siehe übrigens den Artikel Genie. — und Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 252. —

Originalwerk.

(Schöne Künſte.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunſtwerke, denen man dieſen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk,

Werk, das keine Nachahmung, oder ines, das keine Copey iſt. Im erken Sinne kommt dieſer Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter aben; im andern Sinne bezeichnet nan dadurch ein Werk, das von eies Künſtlers eigenem Genie entworen, und nach ſeiner Art bearbeitet nd nicht copirt iſt, wenn es ſonſt leich in dem Weſentlichen ſeines Chaakters nichts originales hat. In er erſten Bedeutung iſt z. B. Klopoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher rt, von des Dichters Genie ausedacht: dergleichen Werke machen ur Originalgeiſter. In dem andern Sinn iſt jedes Werk, deſſen Urheber ey der Verfertigung ſeinen eigenen Gedanken, wenn ſie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben ſollten, gefolget t, und bey der Ausarbeitung eben nicht ſorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In dieſem Sinne ſind alle Trauerſpiele es Racine Originale; denn keines t überſetzt und in fremdem Geſchmak earbeitet, obgleich die Handlung berhaupt, oder auch einzele Stellen, achgeahmt ſind.

Man könnte das Wort auch noch n einer dritten Bedeutung nehmen, m dadurch die Werke zu bezeichnen, ie aus wahrem Trieb des Kunſtgeies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verſtellter Empfindung ntſtanden ſind. Nämlich, die wahen Originalkünſtler arbeiten gemeiiglich aus Fülle der Empfindung; weil ſie einen unwiderſtehlichen Trieb ühlen, das, was ſie würklich in der Phantaſie haben, oder was ſie lebaft empfinden, durch ein Werk der Kunſt an den Tag zu legen. Hingegen geſchieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künſtlers, ſondern durch fremde Vorſtellung veranlaſſet wird, ein Werk des Vorſatzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeiſterung iſt. Jene könnte man im Gegenſatz dieſer Originalwerke nennen.

Man ſiehet leicht, wie viel Vorzüge dieſe Originale vor den Werken, die es nicht ſind, haben müſſen: ſie ſind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verſtellter, nicht würklich vorhandener Empfindungen ſind. Jene laſſen uns allemal die Natur, dieſe nur die Kunſt ſehen. Ein Dichter, der von einem Gegenſtand bis zur lyriſchen Begeiſterung gerührt worden, und denn ſingt, weil er der Begierde das, was er fühlt, auszudrüken nicht widerſtehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruk des Zuſtandes ſeines Gemüths iſt. Ein andermal aber fodern außer der Kunſt liegende Veranlaſſungen eine Ode; oder er ſelbſt ſtellt ſich vor, er ſey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht iſt, ſucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich ſind, die er aber nicht würklich hat, und in dieſer angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entſtehen, das uns mehr die Kunſt, als die Natur ſehen läßt. Ein ſolches Werk iſt etwas Betrügeriſches, damit man uns, blos um die Kunſt zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeiſter machen bisweilen ſolche Werke, die denn freylich weit unter den wahren Originalen ſind, die aus dem vollen Gefühl ausſtröhmen. Der ſchlaue Künſtler ſucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horaziſchen Ode auf den Baum, und an der Kamleriſchen auf das Geſchütz, Kunſt, und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernſt nicht, ſo gar ſehr auf den Pflanzer des Baumes zu ſchimpfen, wie er ſich anſtellt; hier iſt mehr Spaß, denn Ernſt. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes nahm der Dichter ſich vor, ſich anzuſtellen, als

wenn der gehabte Schreken ihm solche Empfindungen verursachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter sey.

Auf die Originalwerke der erstern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächst vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann original seyn. So ist in redenden Künsten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk original, und der Stoff selbst hat eben nichts besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk original ist, seyn mag: so ist ein solches Werk immer schätzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copeyen unter Originale gestellet.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß würklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden, oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man ist sogar über einige Werke der ersten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Besitzer sich schmeicheln, das Original zu haben, es würklich besitzet. Vasari versichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, obgleich er selbst an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeiget, und von dem Furchtsamen und Gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunst viele Werke der berühmten Meister gesehen, und sehr oft nach allen Theilen der Bearbeitung untersucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meistentheils zu kennen. Meister der Kunst, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, sind hierin die besten Richter. Aber grosse Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß sie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stüke setzen, über deren eigentliche Herkunft sie nicht recht authentische Zeugnisse haben.

Aber ist denn so sehr viel daran gelegen, ein Original zu besitzen? Und kann nicht eine Copie, wenn sie so ist, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienste thun, als das Original? Nachdem man eine Absicht bey Anschaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth sind, als halb verdorbene Originale *). Aber da jedes Original ein einzeles Werk ist, das nicht vermehrt werden kann, so ist auch sein Preis nicht nach der Schätzung einer Copey zu bestimmen, die so oft als man will, kann wiederholt

*) S. Copey.

holt werden. Diese hat einen bestimmten, jenes einen unbestimmten Werth, und Niemand will, wenn es schon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen seyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen sollen, die Monumente zur Geschichte der Kunst aufzubewahren, ist es höchst wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geschichte der Kunst selbst ist ein wichtiger Theil der Geschichte des menschlichen Genies, und da muß man nicht durch falsche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in diesem oder jenem Theil der schönen, oder mechanischen Künste, und auch der Wissenschaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man streitet z. B. ob sie die Wissenschaft der Perspektiv besessen, ob sie Vergrößerungsgläser gehabt, was für Instrumente sie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einem wichtigen Theil der menschlichen Kenntnisse.

Zum Studiren für den Künstler, wenigstens in Absicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung, sind die Originale großer Meister unendlich wichtiger, als die besten Copeyen; denn die höchste Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt oft von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigstens ein Theil in der Copey vermißt wird.

Wie die Originalwerke in der Mahlerey von den Copien zu unterscheiden sind, darüber hat Richardson im 3ten B. seines Traité de la Peinture, S. 95 u. f. Amst. 1728. 8. etwas gesagt. —

Oßian.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gesänge in der alten gallischen, oder celtischen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac-Pherson im Stande gewesen, eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftstellers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Classe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen: so fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß solche Lieder sich könnten bis auf unsere Zeit erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geschichte mehr, als die Poesie und der Geschmak überhaupt, dadurch verloren haben möchten.

Aber die Sammlung des Herrn Mac-Phersons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern den Rang könnte streitig machen, als daß seine Gedichte durch so viel Jahrhunderte,

durch blos mündliche Ueberlieferung, sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes, durch die unläugbarsten Beweise, außer allen Zweifel gesetzt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten gelesen, die der Edimburgische Professor Blair seiner Abhandlung über die Oßianischen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat *).

Wir haben also an Oßian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amt aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Muße verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche, auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künste, die ein wesentlicher Theil der Maschine waren, wodurch der Nationalcharakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestiget werden sollte.

Deswegen ist er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige seiner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden, deren Charakter er schildert, waren größtentheils ihm von Person bekannt; die vornehmsten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtschaft, oder der Freundschaft; andere durch die Handlungen, in die er selbst mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verschiedener Stämme der Caledonischen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu widerstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Caledonischen Celten auf dem höchsten Punkte der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlstab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, so wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Gesetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäfftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebote, wobey die Gesänge der Barden und des schönen Ge-

*) Ich wünschte für manchen deutschen Leser, daß der Pater Denis in seiner Uebersetzung der Macpherſonischen Sammlung diesen Anhang nicht übergangen hätte.

Geſchlechts allemal eine Hauptſache ſind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieſer noch ſo nahe an die Kindheit des menſchlichen Geſchlechts gränzenden Einrichtung, finden wir dieſe Caledonier höchſt empfindſam für Ruhm und Ehre: wir treffen bey ihnen ein ſo feines Gefühl von Menſchlichkeit, einen ſo feinen ſittlichen Geſchmak, und in Anſehung der Hauptleidenſchaft aller Völker, der Liebe zum ſchönen Geſchlecht, eine Sittſamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünſtelte, ſondern natürliche Galanterie an, daß ſie in allen dieſen Zügen, die die verſchiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den geſittetſten Völkern um den Vorzug ſtreiten können.

Dieſes allein muß uns den Dichter ſchon höchſtmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erſt kennen gelernt haben, ſo finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für ſein Genie und für ſeinen Charakter, und mit Liebe für ſein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodiſche Unterſuchung über ſein Genie und über den Werth ſeiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieſes in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis ſeiner deutſchen Ueberſetzung der Oßianiſchen Gedichte beygefüget, bereits beſſer, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich alſo für die, denen der Barde noch nicht bekannt ſeyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerkſamkeit geleſen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieſer einſichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtiſche Barde mit Homer übereinkommt, Ceſarotti aber in einer italieniſchen Ueberſetzung vielerley poetiſche Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen ſeinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft: ſo werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder ſeinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde ſich überhaupt ſehr betrügen, wenn man von unſerm Barden ſchlechte erzählende Lieder ohne Poeſie, Enthuſiaſmus und ſittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die hiſtoriſchen Lieder und Romanen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden ſind. Oßians Heldenlieder ſind wahre Poeſie, in der reifeſten Geſtalt. In ſeinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, iſt Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeiſterung, höchſt mahleriſche Schilderungen des Sichtbaren, ſehr nachdrükliche und beſtimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernſthaften Gelegenheiten höchſt pathetiſch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen ſehr reizend iſt. In dieſen Stüken, die der wahren Poeſie zu allen Zeiten und unter allen Völkern weſentlich ſind, kann unſer Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget ſich natürlicher Weiſe, wie bey jedem andern, der beſondere perſönliche Charakter, mit dem allgemeinen ſeiner Zeit vermiſcht. Deswegen würde unſer Barde, wenn er gerade den perſönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, ſich dennoch in einer ganz andern Geſtalt zeigen. Und wir finden uns durch dieſe beſondere Geſtalt des Dichters ſehr angenehm überraſcht, da wir etwas ganz anderes ſehen, als das, deſſen wir gewohnt ſind. Im epiſchen Gedicht ſind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neuern, jeder nach ſeinem beſondern Genie, gefolget ſind, ſo ſehr gewohnt, daß wir uns bey Le-

sung der Heldengedichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oßianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuftigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prahlerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habsüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwätzer; in der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäfften ceremonienreich und umständlich. Die sanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Rolle. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk gegen das, so unter dem Oßian gelebt hat: so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gesängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian sehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; bey Oßian ist alles blos menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des Uebernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feste, weitläuftige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenstandes, ceremonienreiche Anreden und Botschaften; alles dieses findet sich beym Homer eben so natürlich, als es vom Oßian übergangen wird. Selten stellt uns dieser andre Gegenstände vor das Gesicht als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführt, sind ein Thal mit einem durchströhmenden Fluß; eine Seeküste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen; eine natürliche Grotte; eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden; wo die Waffen der Krieger und die Harfen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und mahlerische Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen, bis auf ein Paar, sind Redner, oder gar Schwätzer; die Oßianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man

denkt

denkt und empfindet. Eine der wichtigſten Botſchaften, die ein Grieche mit ſehr viel ſchönen Worten und in künſtlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollſtändig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten ſoll, erſcheint, und ſagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihm huldigen! Illins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm dieſen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorſam *).

Dieſes iſt eine der längſten Reden bey Geſandſchaften. Noch kürzer iſt die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrſcher von Lochlin.
Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rükfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Grabes für all ſein Geleit an.
Nie ſoll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunſeich **) beſitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem haſtigen Fuße
Meines Luaths †) enteilen.

Bey Botſchaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht ſprechen. Cairbar, ein Heerführer, ſendet den Barden Olla, (dieſe ſind insgemein die Herolde,) um nach der Gewohnheit dieſer Völker den Oſcar, einen feindlichen Heerführer, zum Feſt einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter ſagt:

Itzo kam Olla mit ſeinem Geſang: Zum Feſte Cairbars mache mein Oſcar ſich auf.

Die feyerlichſten Feſte werden in zwey Worten beſchrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Feſt. Die ganze Beſchreibung hiervon iſt folgende:

Aber die Seite von Mora ſieht itzo die Führer zum Mahle
Alle verſammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tauſend Eichen. Es wandelt die Kraft der Muſcheln †) ins Runde. Den Kriegern, Glänzet die Seele von Luſt.

Dieſe Kürze herrſcht überall, es ſey, daß der Dichter ſelbſt ſpreche, oder daß er andere reden laſſe. Und darin iſt der Vortrag mehr lyriſch, als homeriſch-epiſch. Denn ſogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man ſie errathen und ſelbſt hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein ſchneller, wahrhaftig lyriſcher Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oſſians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht ſowol um die umſtändliche, als um eine nachdrükliche Schilderung der Haupthandlung ſelbſt, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek iſt allein die Schilderung ſeiner Helden: dies war des Barden Amt. Homer läßt ſich in tauſend Dinge ein, die aus andern Abſichten da ſind. Daher entſteht meines Erachtens der größte Unterſchied in der Manier beyder Dichter. Oſſians Epopöe, als ein vor unſern Augen liegendes Gemählde betrachtet, iſt unendlich weniger reich an Gegenſtänden, und an Man-

*) Fingal II Buch. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Ueberſetzung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz iſt, als Macpherſon's Proſe.

**) Cucullins Gemahlin.

†) Sein Hund.

*) Das Getränk, das aus Muſcheln getrunken ward.

Mannichfaltigkeit der Farben, als die Homeriſche; aber die Zeichnung iſt dort kühner, Licht und Schatten, bey ſehr guter Haltung, abſtechender. Die ganze Epopöe des Barden beſteht aus wenig und, gegen die Homeriſche verglichen, ſehr einfachen Gruppen; und ſo mußte ſie ſeyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier ſich von dem joniſchen Sänger ſehr merklich aus, daß er ſehr oft lyriſche Anfälle bekommt, denen er ſich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe ſelbſt weniger nöthig hatte, ſich an die Erzählung zu halten. Oft kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht ſowol epiſche Beſchreibungen oder Erzählungen deſſen ſind, was der Barde geſehen, als lyriſche, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen deſſen, was er dabey empfunden hat. Nicht ſelten tritt er aus ſeiner Erzählung heraus, um mit ſich ſelbſt zu ſprechen. Aber eben dieſes giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein ſehr beträchtlicher Unterſchied in der Anlage zwiſchen der Homeriſchen und Oßianiſchen Epopöe befindet ſich darin, daß in dieſer das Intereſſe der ganzen Handlung weder ſo groß iſt, noch uns ſo beſtändig vor Augen ſchwebt, als in jener. Hier iſt es nicht um weit ausſehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerſtöhrung groſſer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intereſſe konnte bey ſo kleinen Völkern nicht ſtatt haben; ſondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurükgetrieben werde. Man wird alſo dabey weniger, als beym Homer angeſtrengt, ſich die Lage der Sachen in Abſicht auf das Ganze vorzuſtellen, mancherley Anſchlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verſtand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beſchäfftiget. Darum endiget ſich die Handlung auch mit keiner wichtigen Cataſtrophe; der Feind iſt überwunden, und nun ſind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterſchied zeiget ſich eben ſo ſtark in den Charakteren. Man findet bey Oßians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechiſchen Temperament. Hier ſind geſetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menſchlich geſinnte Charaktere. Der Grieche iſt faſt allezeit auf ſeinen Feind erbittert, und im Streit giebt dieſe Erbitterung ihm Kräfte; die Caledoniſchen Helden ſind faſt durchgehends gelaſſen und ſtreiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird ſchwerlich, weder in Gedichten noch in der Geſchichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge deſſelben hier anzuführen, nicht widerſtehen. Auch für die, denen Oßian wohl bekannt iſt, wird es Wolluſt ſeyn, die Züge dieſes großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich ſagte, Fingal ſey der beſſere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit ſich, und wenn ſchon alles verloren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der ſtärkſten und kühneſten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerſtehen: dabey war er der beſte Menſch. Wie groß ſein Kriegesruhm geweſen ſey, und was für Schrecken ſeine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich

von Fingals Größe und von seines Sohnes Genie, sie zu schildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe Temora ausmacht, sah der König, nach Gewohnheit seiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entschließt sich nun selbst in die Schlacht zu gehen, und thut diesen Schluß nach damaliger Kriegsart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an sein Schild klopfet. Dieses Zeichen wird von seinem und dem feindlichen Heere wol verstanden, und der Dichter beschreibet uns die Würkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite *),
sie rollten im Winde
Ihre Gestalten zusammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das schlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh'laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit sich wälzende Blutstrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth. Blauschildige Könige stiegen
Nieder zur Schlacht. Es blikten Geschwader im Fliehen zurüke.
Endlich erhub sich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüsten der Vögel
Zages Gekreisch — **).

Und dieser im Streit so fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll Bescheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finsterer, trotziger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den zahllosen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm ist Meister im Kampfe, von altem
Heldengeschlechte sein Blut. Du meiner Versuchtesten erster,
Gaul! und Oßian! du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadecca! Durch eure Gespräche
Schwinde sein Trübsinn dahin *).

Aber der wilde Swaran war nicht zu besänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gastmahl gezogen wurde, erschien er in finsterer Traurigkeit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

Ullin **) erhöhe den Friedengesang! —
— —
Hundert Harfen die will ich hier nahe
Sie sollen mit Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freyden entlassen; denn keiner
Schied noch traurig von mir †).

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn

*) Die Celten glaubten, die Luft sey voll von Geistern verstorbener Helden, die einen Körper von sehr feiner Netzmaterie hätten.
**) Temora VII Buch.

*) Fingal V. Buch.
**) Dieses war der Hauptbarde Fingals.
†) Fingal VI. Buch.

ihn mit seinem Heere von sich läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigstens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König, noch irgend ein Land mit Hügeln besetzet,
Nimmt sich Fingal zur Gabe, genugsam mit seinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirschen beglücket.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch:

Lilge dein Grämen, o Swaran hinweg!
Auch wenn sie besiegt sind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die südlichen Wolken ihr Antlitz; doch blikt sie wieder
Ueber die grasigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen unter der Abschiedsrede, die den bescheidenen Helden in seiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe bestiegen der Ruhm von Swaran und Fingal,
Aber wir werden, wie Träume, vergehn.
In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unsern Schlachten. Die Gruben
Gelbsten, die werden verschwinden, und
Jäger vergebens den Wohnsitz
Unserer Ruhe die Flächen durchsuchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeiget unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte gewesen seyn. Um den höchsten Contrast in Charakteren zu fühlen, erinnere man sich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet, weil dieser seinen Freund im Streit erlegt hatte: und dann setze man Fingals Betragen gegen Cathmor, den Irländischen Hektor, den ersterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg sagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebtesten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewöhnlich siegen nicht immer.
Fingal stammet nicht auf in erglühtem Feinde Gesichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Cathmor tödlich verwundet ist. Er bezeuget sein Verlangen, nahe bey seinem Wohnsitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die Seele des Helden entschwingt sich!
Oßian! Ueber den Sitz von Cathmor, dem Freunde der Fremden,
Komme mit Strömen die Freude *)!

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle! Aldo, einer seiner Vasallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er sich in die Königin, entführt sie, kommt wieder nach Hause, und erkühnet sich, bey Fingal gegen die ihm nachsetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwülstiges Herz, —
— Ich sollte dich schützen vor Sorgs gekränktem
Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein Volk in seinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum würthlichen Mahle? Nun Aldo, Aldo!

*) Nämlich Oßian soll den Cathmor gleich nach seinem Tode besingen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit, ein solcher Gesang des Verstorbenen Seele gleich zum seligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hob.

Aldos die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche dein häuslichtes Heimat, unmächtige Rechte! Dort mögen
Deine Grotten dich bergen! Du dringst uns die traurige Noth auf
Wider den düstren Gebieter von Sora zu kämpfen! O Trenmors *)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das letzte von Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblikt ich den Tag, und wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrükte den Schwachen
Dieser mein Arm. War jemand gewehrlos, den schonte mein Eisen.
Morven, Morven! die Stärme, die meine Gewölbe bedrauen,
Schweben vor mir! wenn einstens im Treffen mein Stammen dahin ist,
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten **).

Solche Menschlichkeit, und an einem solchen Helden! Auf eine höchst rührende Weise zeiget er diese hohe Gemüthsart, da er itzt seinen Enkel Oscar, Oßians Sohn, der eben die ersten Proben seiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichsam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Rührung lesen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —
Den Blitz von deinem Stahl den seh ich, u. freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was sie gewesen das werde!
— — —
— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und schone des schwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reissende Strähme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem sey du wie Pflanzen zunschmeichelnde Lüftchen.

*) Dieser war Fingals Urältervater.
**) In der Schlacht von Lora.

Also war Trenmor und Trathal gesinnt, so denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beschüzte mein Arm, und hinter dem Blitze
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet *).

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die diesen großen Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat seinen erhabenen Vater in wenig Worten geschildert:

— Du gleichest im Frieden Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge **).

Weniger groß, aber doch noch bis nahe ans Erhabene tapfer und edelgesinnt sind die meisten von Oßians Helden, sowol von seiner, als von feindlichen Nationen Celtischen Stammes. Und bey dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit sehr wol gegen einander abstechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere sich nicht für die Epopée schiken †), daß wir bey Oßian wenig andere antreffen; und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies versetzt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Getümmel der hitzigsten und kühnesten Männer befinden.

Bescheidenheit bey der höchsten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glük, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die letzte der erwähn-

*) Fingal III. Buch.
**) Temora IV. Buch.
†) S. Chambers I. Th. S. 459 f.

wähnten Geſinnungen iſt der herrſchende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchſtes Gut iſt ein ehrenvolles Grab und ein bey demſelben geſungenes Todlied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch ſind dieſe geborne Krieger höchſt empfindſam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, ſchwarze über eine weiße Bruſt wallende Loken, eine ſchöne Stimme, erweken in ihnen ein ſüßes, aber dabey ſehr ſittſames Gefühl. Es kommen in Oſſians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmſte und ſittſamſte Weiſe behandelt. Doch herrſchet in dem Charakter und in den Unternehmungen ſeiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erſcheinen ſehr oft in der Rüſtung junger Helden, in der ſie dem Geliebten folgen. Aber höchſt angenehm und überraſchend iſt insgemein die Entdekung, die ſie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyſpiele hiervon, die zugleich beweiſen, daß Oſſian auch im Angenehmen es mit den beſten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte ſeine Söhne Oſſian (unſern Barden) und Toſcar ausgeſchikt, um an den Ufern des Cronaſtroms ein Siegeszeichen zu ſetzen. Als ſie damit beſchäfftiget waren, wurden ſie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Feſt eingeladen, dabey Toſcar ſich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gäſten durch ihren Geſang und Harfenſpiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Luſtjagd angeſtellt. Der Zufall, mit dem der Dichter ſeinen Geſang ſchließt, wird von ihm alſo erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüſchen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerſchaft
War ſein Gewehr. O du flüchtiger Strahl!
ſprach Toſcar von Cutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwölkt
in Colamon der Frieden
Colnadona die glänzende Saitenerweckerin? Einſtens
Wohnte das glänzende Fräulein am waſſerreichen Colamon!
Seufzte der Jüngling. Sie wohnt! doch
itzt durchſtreift ſie die Wüſten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Bund verſuchte,
die Freyheit entführt hat.
Toſcar fiel ein: o erzählender Fremdling!
und haſt du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaſchte den
Schild in Erbitterung. — Ein zarter
Buſen empörte ſich hinter dem Schilde,
dem Buſen des Schwanes,
Wenn er vom ſchnelleren Schwalle ſich
hebet, an Weiße vergleichbar.
Colnadona, die Saitenerweckerin war es,
des Herrſchers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Auge
auf Toſcarn und liebt ihn *).

Dieſe Entdekung iſt, wie manche dieſer Art bey unſerm Barden, blos überraſchend und angenehm; folgende aber höchſt pathetiſch:

Comal ein Schottiſcher Krieger liebte
Galvina, des mächtigen Conloch
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender ſchwarz, als die Schwingen der
Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen.
Es ziſchte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Hains.
Der liebenden Blike
Faaden ſich oftmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk.
Ihres Geflüſters vertraulicher Inhalt
war ſüß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einſtmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen

*) Colnadona.

gen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zusammen. Der Jüngling erblikt einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschichte erzählt der Barde so:

Comal! — — Ich fürchte den düstern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er besuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre, mein Theurer,
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirschen entgegen.
Aber indessen entschließt sich die Tochter von Conloch den Treulosen
Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
Mit dem Geschmeide des Kriegs verläßt sie die Grotte. Nun glaubet
Comal den Gegner zu sehn. Ihm pochet das Herz; er entfärbt sich;
Finster wirds um ihn her. Er belastet den Bogen; der Pfeil zischt.
Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die eidsamen Felsen
Starren verstummt — Mein süßes Vergnügen wo bist du? — Gieb Antwort —
Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil ist darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Busen *).

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlassen, da Comal sie verkleidet sieht. Dann sagt uns der Dichter nicht, was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht, gedacht habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen ist. Denn ist Comals Klage so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verse würde hier nicht ein poetischer Schwätzer, wie Ovidius, verschwendet haben?

*) Fingal II. Buch.

Der Lieblingsstoff unsers Barden scheinet das Pathetische zu seyn, worin er ganz fürtrefflich ist. Man wird in dieser Art nicht leicht etwas schöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieser fürtrefflichen Bardengesänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust fühlet. Was hier gesagt worden, ist ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die Hand darnach auszustreken, und denen, die ihn schon aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

Proben von den, unter Ossians Nahmen, gehenden Gedichten erschienen zuerst in den Remains of anc. Poetry collected in the Highlands of Scotland 1760. 12. und darauf, einzeln, Fingal . . . Lond. 1762. 4. Temora 1763. 4. endlich vollständig, unter der Aufschrift, Poems of Ossian 1765. 8. 2 Bde. 1773. 8. 2 Bde. und öfterer. Der Gedichte überhaupt sind einige zwanzig. — Uebersetzt, in englische Verse, der Fingal, von Hoole 1772. 4. Von Ewen Cameron 1777. 4. Der Krieg von Ini Thona, in den Poetic Effusions 1777. 4. Ob eine, in eben diesem Jahre zu Oxford gedruckte Uebers. des Fingal eine neue Arbeit ist, weis ich nicht. In lateinische Verse, Temora, das erste Buch, 1769. 4. Auch hat Rob. Macfarlan nachher noch mehrere Stücke herausgeben. In das Italienische, von Cesarotti, Padua 1763. 8. 2 Bde. vollständig, ebend. 1772. 8. 4 Bde. 1783. 12. 3 Bde. in reimfr. Verse, mit Anmerk. In das Französische, Carthon, von einem Frzr. Lond. 1762. 8. Mehrere Stücke, als Carthon, Ryno und Alpin,

Sbleic, Connal, Oithona, Darthula, Lathmon, Comala, in den Variétés litter. urſprüngl. im Journ. Etrang. Temora, von dem M. St. Simon, Amſt. 1774. 8. Sämmtlich von Le Tourneur, Par. 1777. 12. 2 Bde. frey und ſehr modeniſirt; von J. Lombard (Eſſai d'une traduction) Berl. 1789. 8. nur der Fingal in Verſen. Auch ſind zwey Nachahmungen, Calchon et Cleſſamor . . . Par. 1791. 8. erſchienen. In das Deutſche: Fragmente hochländiſcher Gedichte, Hamb. 1763. 8. von Joh. Andr. Engelbrecht. Fingal . . . nebſt verſch. andern Ged. Hamb. 1764. 8. von Alber. Wittenberg. Temora, im 1ten St. des Wodan, Hamb. 1778. 8. in Jamben. Sämmtl. von Mich. Denis, Wien 1768 u. f. 8. 3 Bde. und mit f. eigenen Schriften, verb. 1784. 4. 5 Bde. ebend. 1791. 4. 6 Bde. gröſtentheils in Hexametern. Von Edm. v. Harold, Düſſeld. 1775. 8. 3 Bde. (Treu, obgleich nicht ſehr dichteriſch.) Von Joh. Wilh. Petersen, Tüb. 1782. 8. Auch ſind noch einzele Gedichte, als Fingal im 3ten u. f. Bde. der Iris, und andre Stücke in den Leiden des jungen Werthers, im deutſchen Muſeo, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, u. a. a. O. m. überſetzt. — In den Transact. of the R. Irish Acad. Dubl. 1787. 4. S. 42. erſchienen neu entdeckte Ged. Oſſians, überſ. von Young, mit einer Abhandlung über die Aechtheit und Unverfälſchtheit der Mac-Phersonſchen Ueberſ. und dieſe deutſch, unter der Aufſchrift, Neu aufgefundene Ged. Oſſians, Frkf. 1792. 8. Und ſo viel ich weiß, in eben dieſen Transact. des folgenden Jahres die vorgeblich ächten Ueberbleibſel in der Urſprache ſelbſt, aus welchen erhellen ſoll, daß Macpherſon ſich viel Freyheiten damit genommen hat, und daß die Gedichte wenigſtens aus dem 5ten Jahrh. ſind, weil des H. Patrik darin gedacht wird. — — Erläuterungsſchriften: Eine Abhandlung über das Alter der Gedichte, von Mac-Pherſon ſelbſt, bey Temora; deutſch, bey Denis Ueberſ. — Remarks on Fingal . . . by Ferd. Warner 1762. 8. — Critical Diſſert. on the P. of Oſſian 1763. 4. von Hugh Blair; Frzſch. im 1ten Bde. S. 227 der Varier. litter. Deutſch, von Otto Aug. Heinr. Oelrichs, Han. 1785. 8. — Fingal reclaimed 1763. 8. (Ich kenne das Werk nur ganz allgemein; in dem Regiſter der Reviews wird es Mac-Pherſon zugeſchrieben; wahrſcheinlich iſt es gegen Warners Remarks gerichtet.) — Nachr. von den Gedichten Oſſians, im 4ten St. des Hanöverſchen Magaz. v. J. 1763. — In dem Journ. des Savans, vom J. 1764. findet ſich ein Mem. ſur les P. de Mr. Macpherſon. Deutſch, im 1ten Bde. der Unterhaltungen von einem Irrländer, worin die Oſſianſchen Gedichte in Irrländiſchen Producten gemacht werden. — Eine ähnliche Behauptung findet ſich, in dem Eſſay on the Antiquity of the Irish Langbage (S. Walchs Phil. Bibl. Bd. 2. St. 7.) — Ein Brief über Oſſian, in dem 1ten Bde. der Variétés litter. urſprüngl. im Journ. Etranger gedruckt. — Letter on Fingal and Temora, von Stuckeln, 1764. 4. — Memoire ſur la Poeſie de Oſſian 1765. 12. — Oſſervaz. ſopra le Poeſie di Oſſian, di Andron. Filalete (Fir. 1765.) 8. — Ein Aufſatz in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 1 u. f. — Remarks on D. S. Johnſons Journey to the Hebrides . . . by Donald M. Nicol 1780. 8. (Gegen Johnſons bekannte Behauptungen.) — Diſſertat. on the Authenticity of Oſſians Poems, bey den Galic. Antiq. von J. Smith, Edinb. 1780. 4. Deutſch bey der Ueberſ. derſelben, Leipz. 1781. 8. — An Enquiry into the Authenticity of the Poems aſcribed to Oſſian, by W. Shaw, L. 1781. 8. verm. 1783. 8. (worin ſie geradezu für untergeſchoben erklärt werden.) — An Anſwer to Mr. Shaws Enquiry . . . by J. Clark, Lond. 1782. 8. (Widerlegung des vorigen.) — The Oſſian Controverſy ſtated, im London Magazine, v. J. 1782. Nov. und im Deutſchen Muſeum, Febr. 1783. —

zweifel gegen die Aechtheit der Kaledonischen Gedichte, in den Apollinarien, Tüb. 783. 8. S. 357. — A Rejoiner . . . by W. Shaw 1784. 8. — —

Zu den Gedichten Ossians gehören noch: The Works of the Caledonian Bards, transl. from the Galic, Lond. 1778. 8. Deutsch, Leipz. 1779. 8. — Galic Antiquities, consisting . . . of a Collect. of anc. Poems, transl. from the Galic of Ullin, Ossian, Orran . . . by J. Smith, Edinb. 1780. 4. Mit dem Original zus. 1787. 4. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1781. 8. 2 Bde. — Ancient Erse Poems, Lond. 1785. 8. (Mit einem sehr einsichtigen Urtheil über Ossian.) — —

Ferner mögen hier die, zwar spätern, aber doch immer alten Schottländischen Gedichte ihren Platz nehmen, als: The Speech of Fife Laird, the Mary of Collingtown and banishment of poverty, three Scott: Poems, Glasg. 1751. 12. — The Cherry and the Slae, by Montgommery, Gl. 1751. 8. — Gill. Morrice, an anc. Scott. P. Glasg. 1755. 12. — A choice Collect. of Scot. P. anc. and modern, Ed. 1766. 12. — Anc. Scottish Poems from the Mscrpt. of George Bannatyne, Edinb. 1770. 12. — Caledoniad, or a Collect. of Poems, written chiefly by Scottish Authors, 1775. 12. 3 Bde. — Ancient and modern Scottish Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Anc. Scotish Poems from the mscrpt. collect. of S. Rob. Maitland, with . . . an essay on the origine of Scotish Poetry, 1786. 8. 2 Bde. — Select Works of Scott, Poets 1786. 12. 6 Bde. — Ancient Scottish Poets 1792. 8. 6 Hefte. — S. auch den Art. Heldengedicht, S. 553.

Ouvertüre.

(Musik.)

Ein Tonstük, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauspiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Musik dienet. Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekommen sey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Französischen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lülli verfertigte solche Stüke, um vor seinen Opern gespielt zu werden, und nachher wurde dieses Schauspiel meistentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorspiel vor der Oper eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stüke hat.

Weil diese Stüke Einleitungen zur Oper waren, so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch itzt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er dem Charakter der Hauptmusik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstüken, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper anders, als zum angenehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheinet insgemein ein Stük von ernsthaftem aber feurigem Charakter in ¢ Takt. Die Bewegung hat etwas Stolzes, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müssen gewählt werden, damit sie in andern Stimmen in

strengern, oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meister in Ouvertüren immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten sind meistentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußersten Geschwindigkeit, und, so viel möglich, abgestoßen müssen gespielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strom der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmeichelnd und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieser Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Basse vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der grossen Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper, oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Gattungen der Instrumentalmusik oder Singstüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lülli als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rükſicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen, in diese Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren sind in den neuen Zeiten selten geworden; weil sowol die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntniß und Geschmak erfodern, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzet. Hierdurch aber ist der gute Vortrag der jedes Stük von dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Uebung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie, wie gesagt worden, zuerst aufgekommen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo, außer dem grossen Bach, noch andre seines Namens, ingleichen Händel, Fasch, Zerbst, und unsre beyden Graun besonders aber Teleman sich hervorgethan haben.

P.

P.

Palaſt.

(Baukunſt.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürſten beſtimmt ſind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen andrer Perſonen von hohem Stande ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Auguſtus in Rom her, die auf dem Palatiniſchen Berg ſtund, deswegen ſie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiſer Palatia genennt wurden.

Die Paläſte, als die Wohnſitze der Landesfürſten, ſollten ſich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande ſind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Beſitzer angemeſſenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und ſehr vergröſſerte Wohnhäuſer ſeyn. Sie ſind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptſtadt, ſondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, ſondern die meiſten der innern Theile ſind noch als öffentliche Plätze anzuſehen, auf denen Nationalverſammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und beſonders auch Geſandten fremder Fürſten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläſte iſt alſo zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt; ein andrer aber dient zum Privatgebrauch der Fürſten.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß der Palaſt nicht nur wegen ſeiner Größe, ſondern wegen der Mannichfaltigkeit der Bedürfniſſe, denen der Baumeiſter dabey Genüge leiſten muß, das ſchwereſte Werk der Baukunſt ſey. Schon der Umſtand allein, daß er ſowol für den Privatgebrauch einer ſehr großen Anzahl Menſchen, die ein Landesfürſt um ſich haben muß, als zu öffentlichen Geſchäfften dienen ſoll, macht die geſchikte Vereinigung zweyer ſo ſehr gegen einander ſtreitenden Dinge ſchwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernſt und die Hoheit der Handlung gleichſam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeſchiklichkeit des Baumeiſters gemeine, oder gar niedrige Vorſtellungen aus dem Privatleben ſich unter die feyerlichen Eindrüke miſchten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und ſogar dem Staat überhaupt, iſt viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an ſie denke. Darum ſollte, ſo viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrſcher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen ſeyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeiſter die Grundſätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläſte hernehmen. Alles muß da groß ſeyn und den Charakter der Hoheit an ſich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieſes bedenkt, wird leicht ſehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geſchmak dazu erfodert werde. Der Palaſt iſt für den

Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist: das Höchste der Kunst; und vielleicht ist es noch seltner, einen vollkommenen Palast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anders, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besondern Theilen sehr grosse architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaisers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes; und so wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Lage dieses Schlosses, so wie sie sich für einen Palast schiket: mitten auf einem erstaunlich großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der Nähe dieses Palasts versammeln könnte, da jeder das Gebäude frey sähe.

Einige orientalische Völker, denen man sonst nicht den größten Geschmak zutraut, scheinen mehr als die Europäer eingesehen zu haben, was sich zu einem großen Palast schiket. Man sagt, daß der, den der chinesische Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäischen Stadt habe; und aus den römischen Ueberbleibseln der alten Baukunst läßt sich schließen, daß auch die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit jener Herren der Welt gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an diesen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über diese Materie in die Hände, daraus ich das Wesentliche, das hieher gehört, anführen will *).

Wodurch unterscheiden sich in Europa, heißt es da, die Paläste der Könige von den Häusern der Privatpersonen? Sie sind von größerm Umfange; die Zimmer sind größer, und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterschied aus; sonst sind sie von verschiedenen übereinander stehenden Geschossen, wie die gemeinen Wohnhäuser; und wer zum erstenmale darin kommt, muß sich erkundigen, wo die Zimmer des Fürsten sind.

Würde es nicht ein edleres Ansehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschoß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einem erhöheten Grund (einer Terrasse) stünde: wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeine Bequemlichkeit erfodert, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derselben erleuchtet würden? An diese große Stüke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschikt anschließen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequemste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Aussichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber

*) Diese Abhandlung ist von dem französischen Baumeister Peyre, und steht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

Aber wir verweisen den Liebhaber der Baukunst auf die Schrift selbst, daraus dieses gezogen ist, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunst vorkommen.

Pantomime.

(Schauspielkunst.)

Ist das lateinische, oder vielmehr griechische Wort Pantomimus, welches einen Schauspieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Geberden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatisches Schauspiel, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieses Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum stummen Spiel gehöret.

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheinet, in den Zeiten des Augustus aufgekommen sind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raserey verliebt gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat, sich eine Vorstellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesammelte Nachrichten hierüber lesen *). Dieses Schauspiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzen hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was itzt noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es ist schwer zu sagen, wie viel von der guten Würkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspieler zuzuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorstellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, während der Zeit, da sie andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist so wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaaßen melodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundsätze hergeleitet werden müssen, daß ich es nicht über mich nehmen kann, diese Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß mich hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorschlag, der auf eine wahre Theorie dieses Theils abzielt, einschränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plötzlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurükläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß,

*) In seinen Reflexions sur la poesie et la peinture.

wenn zwey Personen für sich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht interessirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rükſicht auf das, was die Redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenbliks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in würklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, während der Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schwer.

Mehr Ueberlegung und Kunst erfodern die alle vorhandene Personen interessirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspieler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß während der Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber diese Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinket, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen: so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie während der Ohnmacht um sie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden, einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinen Schmerzen zu überlassen; ein andrer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesondert vor sich sieht, und mit niedergesenktem Haupte der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erfoderniß einmal fahren zu lassen.

Erwekt aber eine interessante Scene lebhafte Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben: da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht; und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere äussern sich insgemein am stärksten durch Geberden und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Würkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine und Harpagon, in dem

em Geizigen des Molière, die durch ne gute Pantomime des Harpagon, a wo er nichts redet, äußerst co- lisch wird. Sie ist aber im Comi- hen viel leichter, als im Tragischen; eil dort das Uebertriebene, oder icht völlig Natürliche selbst, bis- eilen etwas Comisches hat. Die eisten comischen Originale haben i ihrem Aeußerlichen etwas seltsam imisches, das gegen das gewöhn- che Betragen der Menschen, als bertrieben, oder unnatürlich ab- icht.

Diderot schlägt vor, daß der Dich- er überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vor- chreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürch- e, daß durch dieses Mittel, sobald ie Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang an- gethan würde, und dadurch die Ur- achen der schlechten Pantomime sich ermehren möchten. Denn die Furcht le Sache nicht gut zu machen, und er daraus entstehende Zwang hat ben den größten Antheil an so viel chlechten Vorstellungen; und nur gar u oft wird die Pantomime unnatür- ich, weil man sich, um sie natürlich u machen, genau an eine Vorschrift at halten wollen. Das beste Mit- el, die Schauspieler zu unterrichten, heinet mir dieses zu seyn, daß Ken- er des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stüke vor- ehmen, und über die Pantomime erselben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Je- er Dichter, der ein neues dramati- hes Stük herausgiebt, könnte die- es in einer Vorrede dazu thun. lber man müßte nicht umständliche och entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann uf mehr als einerley Weise panto- imisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wah- en Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wür- kungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gethan wer- den. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, de- ren jede mit ihrem Charakter über- käme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu ei- ner einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen. Sammlun- gen solcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, wür- den diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Beson- dere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Bal- lette, sind solche, die eine würkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vor- stellungen der Alten etwas nahe. Es ist schon anderswo *) angemerkt wor- den, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

* *

Unter den, von der Schauspielkunst überhaupt handelnden Werken gehören hieher: L'arte de' Cenni, da Giov. Bonifacio, Vic. 1616. 4. — Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel, Berl. 1785/1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. — S. übrigens die Art. Ballet und Schau- spielkunst.

*) S. Art. Ballet.

Parodie.

(Dichtkunst)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wol nur einzele Stellen, dazu ganze Verse, oder einzele Ausdrüke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des Matron, welches Athenäus aufbehalten *), worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an:

Δειπνα μοι ἐνεπε μουσα πολυτροφα και πολλα πολλα. —

Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß ist, daß das Athenienſische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist Aristophanes voll von Parodien einzeler Verse der besten tragischen Dichter.

Heinrich Etienne, oder Stephanus hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 zu Paris gedrukt ist a).

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Witzes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel Orestes und Pylades aufführen sehen, wobey die Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demselben vorgestellt, wobey der ganze Schauplatz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtsinn gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der würklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat unlängst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmak an Parodien unter andern auch dieses verursachet habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinn, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man sieht gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel: Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey, über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsinn die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beydes ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre, und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrsamkeit und in dem Geschmak giebt es einen pedantischen Fanatismus,

*) Deipnos. L. IV.

a) Bey dem Αγων Hom. et Hesiod. und mit dem oben angeführten Gedichte des Matron, u. a. m.

aus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyspiel. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, wie blos zum Lustigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtsinn der Parodie unsern Parnaß noch nicht angesteckt, obgleich hier und da sich Spuren dieser Pest gezeiget haben. Und da sich die Anzahl gründlicher Kunstrichter in Deutschland noch immer vermehret, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch widersetzen werden, sobald das Einreißen desselben zu befürchten seyn möchte.

Ausser der, von H. S. angeführten, von H. Stephanus verfaßten und bey dem Ayων Hom. et Hes. Par. 1575 abgedruckten Abhandlung von den Parodien der Alten, handeln davon überhaupt: J. C. Scaliger (im 42ten Kap. des 1ten Buches s. Poetik.) — J. F. Kapp (In der Vorrede zu s. Ausgabe des Vavassor, Lipf. 1712. 8. S. XXXIX und LIII.) — Xav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 176 f. Stor. e Rag. d'ogni Poesia.) — Cl. Sallier (Disc. sur l'origine et sur le caractere de la Parodie, in dem 10ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Ungen. (Disc. à l'occasion d'un disc. de Mr. D. L. M. sur les Parodies, Par. 1731. 12.) — Domairon (Im 1sten Bde. S. 306 f. Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bde.) — J. B. Basedow (Im 299s. f. Lehrbuches Poet. und Prof. Wohlredenheit.) — J. J. Eschenburg (In s. Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 87. §. 15 u. f. der ersten Ausg.) — C. F. Flögel (In s. Gesch. der komischen Litterat. Bd. 1. S. 349. Bd. 3. S. 351. und des Groteskekomischen S. 107.) — Auch finden sich über die griechischen Parodienschreiber noch Litterar. Notizen in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2. — —

Unter den neuern Völkern, sind auch in dieser Dichtart die Italiener den übrigen zuvor gegangen. Die Eneida travestita des Giov. Lalli († 1637) erschien Rom. 1615. 12. Auch lassen sich vielleicht noch einige andre Gedichte hieher rechnen; aber, so viel ich weiß, haben sie nie dramatische Gedichte parodirt. — In Frankreich ist die Parodie emsiger betrieben worden. Scarrons travestirte Eneide kam im J. 1648 heraus; und mehrere classische, so wohl als neue, erzählende Dichter haben mit dem Virgil einerley Schicksal gehabt. (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Am häufigsten aber hat man auf dem Theater davon Gebrauch gemacht. Das erste, parodirte Trauerspiel, war die Andromache des Racine, und dieses Stück, welches nicht erst lange nach Scarrons Aeneide, wie H. S. sagt, sondern bereits im J. 1667 erschien, obgleich, so viel ich weiß, nicht gespielt worden ist, führt den Titel, La folle querelle. Indessen hat der Geschmack darin in neuern Zeiten sehr zugenommen; jedes merkwürdige Stück ist damit verfolgt worden. Die bekanntesten Verf. dieser Parodien sind: M. Ant. le Grand († 1728) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) J. Ant. Romagnesi († 1742) Al. Rene Le Sage († 1747) Louis Fuselier († 1752.) J. Jos. Vade († 1757) Jacq. Gallo († 1768) Panard († 1769) Alex. Piron († 1773.) Touss. Jasp. Taconnet († 1774) Anguetierre, Fr. Th. Fenrey, u. v. a. m. Auch ist eine Sammlung davon, unter dem Titel: Parodies du nouv. Theatre Italien, avec les airs, Par. 1731-1735. 12. 4. 4 Bde. vorhanden. — Von Englischen Parodien, sind mir, ausser einigen Travestirungen des Homer und Virgil, keine bekannt. Unter den dramatischen Stücken der Engländer könnte der bekannte Rehearsal hieher gerechnet werden, so wie einige Stücke von Th. Duffet. — In Deutschland ist Virgil, zum Theil Stückweise, wie von Michaelis,

lis, und ganz, ziemlich glücklich von A. Blumauer, Wien 1783 u. f. 8. 2 Th. so wie von andern mehrere classische Dichter, travestirt worden (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Auch haben wir einige dramatische, nicht glückliche, Parodien der Trspl. der H. Weiße und Gerstenberg, von J. J. Bodmer erhalten. Und in A. Kästners Verm. Schriften Th. 1. S. 194. finden sich Parodien einzeler Verse. — —

Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstük, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem besondern System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenen Stük entgegengesetzt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders und allein gesetzt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Liniensysteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Haupttheile derselben durch alle Stimmen senkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonstük so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blik übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeschriebenen Stük sehr mühsam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitern Einreißen desselben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstüke zum Aufführen besitzen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsetzer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

Passacaille.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstük zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und sogenannten halben Charakteren. Der Takt ist $\frac{3}{4}$, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen; und in Händels Suiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Passacaillen in den Opern Armide und Isse sehr berühmt.

Passagen.

(Musik.)

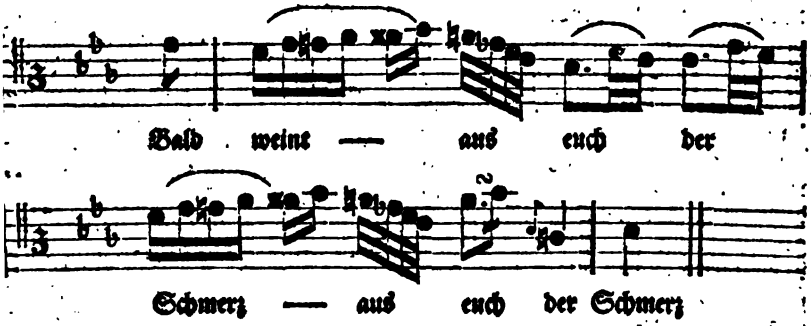
Vom italiänischen Passo und Passagio: sind Zierrathen der Melodien, da auf einer Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung, in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage die Stelle eines einzigen vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehrern Passagen über eine Sylbe.

Die Passagen werden entweder von dem Tonsetzer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen

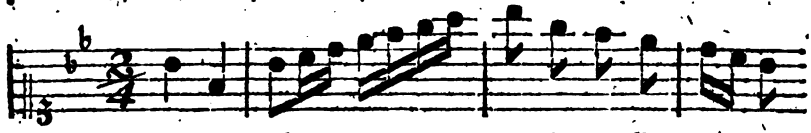
en ſie ſelbſt, wo der Tonſetzer nur ne Note geſetzt hat. Dazu wern aber ſchon Sänger und Spieler fodert, die außer dem guten Gehmak die Harmonie beſitzen, dait ihre Paſſagen derſelben nicht entgen klingen.

Es giebt zweyerley Paſſagen. Eige ſind würklich vom Geſchmak nd der Empfindung an die Hand egeben, weil ſie den Ausdruk unterützen; andere ſind blos zur Parade, odurch Sänger und Spieler ihre unſt zeigen wollen. Dieſe verdienen nicht in Betrachtung genommen u werden, als in ſofern man das nſchikliche davon vorſtellen, und agegen, als gegen eine den guten Geſchmak beleidigende Sache, Vorſtellung thun will. Sie ſind Ausſchweifungen, wozu die welſchen Sänger auch unſre beſten Tonſetzer verleitet haben. Beſonders ſind die ſogenannten Bravourpaſſagen ungeheure Auswüchſe, die wenigſtens in Singeſachen nicht ſollten geduldet werden, es ſey denn etwa zum Spaß in comiſchen Opern.

Daß es Paſſagen von der erſten Gattung gebe, die zum Ausdruk ſehr charakteriſtiſch ſind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unſern beſten Tonſetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß ſie der ſingenden Leidenſchaft natürlich ſeyn. In zärtlichen Leidenſchaften geſchieht es gar oft, daß man ſich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieſer Ton eine die Leidenſchaft ſchmeichelnde Verzierung verträgt, ſo entſteht ganz natürlich eine Paſſage. In folgender Stelle, aus der Arie: Ihr weichgeſchaffne Seelen *),



ſind die Paſſagen ungemein wol erfunden, um eine ſchmerzhafte zärtliche Leidenſchaft auszudrüken; ob ſie gleich hier, um dieſes beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte ſtehen, da der, welcher ſingt, nicht ſelbſt in dieſer Leidenſchaft iſt. So ſteht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Paßion

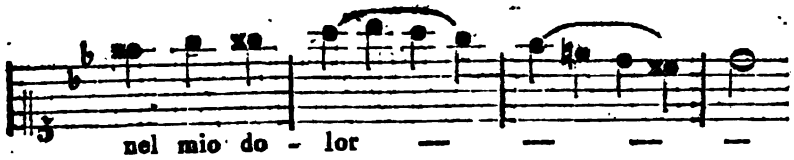


die, ſonſt ſehr abgenutzte Paſſage, hier zu lebhaftern Ausdruk der Bewunderung ſehr gut. Nichts iſt geſchikter, den höchſten Schmerz auszudrüken, als folgende Paſſage *):

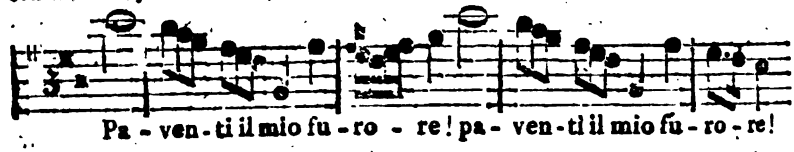
*) In Grauns Paſſion.

nel

*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria: Già m'affreeta etc.



Aber in heftigen und ſchnellſtrömenden Leidenſchaften, und wo das Herz eilt, ſeiner Empfindung ſchnell Luft zu machen, da ſind die Paſſagen ſelten natürlich. Und da ſie im Grunde Verzierungen ſind, und etwas Angenehmes haben, ſo ſchwächen ſie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Grauniſchen Arie.



Nach meiner Empfindung hat dieſer Ausdruk des Worts paventi, der ſchrekend ſeyn ſoll, durch die kleine Paſſage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schrekhaftes bekommen; und die Art, wie das Wort furore beydemale geſungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Es mögen ſich einige einbilden, daß die Arien ohne Paſſagen zu einförmig und ſogar langweilig werden würden. Allein dieſes iſt nicht zu befürchten, wenn nur der Tonſetzer geſchikt genug iſt, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Inſtrumente wol zu nutzen. Die ſo eben angeführte Arie Già m'affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die ſo eben angeführte ſchmerzhafte Paſſage vorkommt, iſt ſonſt durchaus ohne Paſſagen, und es iſt gewiß eine der vollkommenſten Opernarien.

Was die Paſſagen, die die Sänger für ſich machen, betrifft, ſollte jeder Capellmeiſter ſich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürſtl. Hannoveriſchen Capellmeiſters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeſchrieben war, hinzuſetzte. Ich weiß wol, daß dieſe Leute nicht allemal zu zwingen ſind, vornehmlich, da ein ſo großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Paſſagen ſo oft Bravo zuruft.

Zum wenigſten ſollte der Capellmeiſter ſich ſolcher Sünden gegen den Geſchmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er ſie ſelbſt begeht. Die Raſerey für die willkührlichen Paſſagen hat eigentlich das Verderben in die Singemuſik eingeführet, worüber gegenwärtig mit ſo viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonſetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenſchaft durch ein ganzes Stük fortzuſetzen, begnüget ſich damit, daß er etwa eine Melodie in dem ſchiklichen Ausdruk angefangen hat: hernach ſchreibet er eine Folge von Paſſagen hin, durch die der Sänger ſeine Geſchiklichkeit zeigen kann, und die ſich gleich gut zu allen Arten der Empfindung ſchiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunſtrichter ſeine Stimme gegen Ausſchweifungen erheben, die der wahren Muſik ſo verderblich ſind!

Paſſepied.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, das zwar in ſeinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine muntrere Bewegung hat. Der Takt iſt ¾, und die Sechszehntel ſind die geſchwindeſten Noten, die es verträgt. Die Einſchnitte ſind wie in der Menuet, wenn es im Auftakt anfängt. Das Stük beſteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten; aber die gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl ſeyn. Die Theile können in verſchiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne ausſchlieſſen. Ihr Charakter iſt eine reizende, aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie oft mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptſtük, das in der groſſen Tonart geſetzt iſt, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzoſen paſſe-pied mineur nennen, auf welches das erſte, als alsdenn paſſe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

Paſte.

(Bildende Künſte.)

Der Abdruk eines geſchnittenen Steines in Glas. Da ſchwerlich jemand beſſere Kenntniß über dieſe Materie hat, als der berühmte Lippert, ſo kann ich nicht beſſer thun, als den Aufſatz, den er mir ſchon vor einigen Jahren zu ſchiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurüken:

„Die Erfindung iſt ſehr alt, und vielleicht eben ſo alt, als die Glasmacherkunſt. Die Art und Weiſe wie die Paſten gemacht werden, iſt oft beſchrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht ſtehet in der ſogenannten Nürnbergiſchen Werkſchule; und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traité des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir ſind auch unterſchiedene andere Arten von Paſten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verſchiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra ſigillata ſind, die Italiäner nennen ſie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch geſprengt grau, wie der ſogenannte Federjaſpis, (Italiäniſch Jgiada) und welche letztere Sorten ich aus vielen Urſachen für Aegyptiſch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptiſche Gefäße und Bilder vorgekommen, welche ſehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht ſeyn mochten. Ich habe auch einige dieſer Bilder ſo feſt als einen weichen Edelſtein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus ſchlechten Gründen, dieſe Meynung beſtreiten wollen. Denn da ſich dieſe Herren wenig um praktiſche Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, ſo haben ſie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß ſelbſt nicht was für Namen beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelſteine heut zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, exiſtiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critiſche Streitigkeiten einlaſſen werde, weil ſolche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, ſo ſehe ich aus der groſſen Anzahl geſchnittener Steine, daß die Alten ſehr gerne in Hornſtein geſchnitten: als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcedon, Jaſpis und Schmaragdmutter, als welche erſtern fünf Arten allerdings unter die Hornſteine gehören, und welche ſich mit dem Rade ſehr wohl ſchleifen laſſen. Ob

nun wol ſehr vieles hiervon zu ſagen wäre, ſo wäre es hier eine überflüßige Weitläuftigkeit. In obbeſagtem Werke des Mariette iſt eine ſehr ſchöne Abhandlung von der Steinſchneiderkunſt enthalten, darin nichts vergeſſen iſt, was dazu gehöret; weil es aber mit den Paſten keine Connexion hat, ſo iſt hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugſamer Kenntniß hiervon, oft alte Paſten, wegen ihres harten Glaſes für würkliche Steine angeſehen. Ich beſitze einige Stüken Glas von der muſtiviſchen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Conſtantinopel, welche ich von dem Secretair des holländiſchen Geſandten, als welcher 14 Jahr in Conſtantinopel geweſen iſt, erhalten habe: es ſind ſolche ſo hart, daß ſie an Stahl geſchlagen, wie ein andrer Feuerſtein, Funken werfen, und man hat einige ſchleifen laſſen, welche in Ringen, von eben ſo ſchönem Luſtre, als ein orientaliſcher Topas ſind, und ſo hart habe ich auch einige antike Paſten des Grafen Moszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun iſt mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachſen vorgekommen, welches bey Coburg in der ſogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Flußſand genommen wird, der alsdenn das Glas ſo hart machet, und welches ich in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferaſche brennen kann, nicht ſo weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eiſen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzoſen haben ſeit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Paſten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meiſten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Paſten gebracht; daher wir auch ſo viele ſchöne Sachen erhalten haben, welche uns ſonſt unbekannt geblieben ſeyn würden. Die italiäniſchen Paſten aber ſind meiſtens von ſehr weichem Glaſe, weil in Italien die Kohlen theuer ſind: man kann einige mit dem Meſſer ſchaben; ſie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man ſagt, das Glas bekommt den Schmergel; ſie machen aber auch die meiſten aus muſtviſchem Glaſe, welches ein leichtflüßiges Bleyglas, und von beſſerer Dauer iſt. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; ſie lagen bey mir auf dem Tiſche; da die Sonne darauf ſchien, und ſie warm wurden, ſprangen zwey davon in viele Stük, weil das Glas aus vieler Potaſche gemacht war.

Von allen dieſen Glaskünſten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den beſten Unterricht geben, der in allen Glaskünſten große Wiſſenſchaft hat, und wovon ich große Proben geſehen. Paſten zu machen, muß man fein geſchleimten venetianiſchen Teippel nehmen, und in eiſern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutſam abnehmen, die Forme wohl troknen laſſen; alsdenn leget man Glas darauf, bringet ſolche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, läſſet es weich ſchmelzen, und drüket es mit einem warmen Eiſen; bringt ſolche in Kühlofen, und wenn ſie erkaltet, hebet man ſie von der Form ab, ſo ſind ſie fertig. Der Steinſchneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus dieſen Paſten machet man Ausgüſſe, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermiſchet, oder gießet ſie in Gyps, oder drüket ſolche in einen guten Kalk ab, wovon der engliſche der beſte iſt; alle dieſe Arten aber haben ihre

großen Mängel. Der Schwefel zie-
het übel, und ſpringet in jählinger
Wärme und Kälte ſehr leicht; der
Gyps wittert in einiger Zeit auch
aus; und will man ſelbige mit an-
dern Dingen vermiſchen, und zu ei-
nem Teige machen, wie es bey Gyps-
formen gemacht wird, ſo wird der
Abdruk nicht ſcharf; das Siegellak
ringt, und ſchwindet leicht, wird
uch in der Wärme ſtumpf; daß alſo
iese Arten jederzeit veränderlich und
erderblich ſind. Ich habe vor mehr
ls 16 Jahren mit dem Gyps ein zu-
älliges Experiment gemacht. Als
h einige Medaillen abgegoſſen, hatte
h ſolche in einen Schrank geleget,
nd binnen einem Jahre nicht ange-
ehen; einmal komme ich darüber,
nd finde einen grauen Staub darauf;
h wundre mich darüber, wie der
Staub darauf gekommen, da doch
n dem Kaſten davon nichts zu ſehen
ar. Ich nehme endlich das ſechste
las aus meinem Microſcopio, und
ndecke viele Millionen kleiner In-
cten, welche die Ausgüſſe ſo durch-
raben hatten, daß ſie weich waren,
ie Kreide: und ſo iſt mirs mit ver-
hiedenem Gyps hernach gegangen,
h ich ihn gleich aus Alabaſter,
raueneis, oder Muſchelſchalen bren-
en laſſen; er iſt allezeit dieſem Man-
el unterworfen geweſen, ſogar wenn
h auch Alaunwaſſer darunter gemi-
het; daß alſo mit dieſer Art, Aus-
üſſe zu machen, nichts zu thun iſt.

Von der Dauer meiner Abdrüke*)
erſpreche ich mir bis itzt alles, weil
on mehr als zehnjährigen Abgüſſen
der vielmehr Abdrüken, weder an
er Luft, noch Sonne, Hitze und
älte, das allergeringſte davon ver-
ndert wird; als worüber ich mit un-
glicher Mühe raſſiniret. Ich hätte
ar ſehr viele Maſſen anbringen
önnen, unter andern auch eine chi-
eſiſche, welche ebenfalls dauerhaft

*) S. Abdrüke 1 Th. S. 2. f.

iſt; allein alle dieſe Arten haben den
Fehler, daß ſie ſchwinden, und wür-
de damit die wahre Größe des Steins
vermindert, wenn auch an der Schär-
fe nichts abgienge.

Viele wollen dieſe Maſſe dennoch
für Gyps halten; es iſt mir dieſes
aber einerley. Wenn die Abdrüke
ſcharf und accurat ſind, von beſtän-
diger Dauer und Feſtigkeit bleiben,
ſo glaube ich meine Abſicht erreichet
zu haben, welche aber bey purem
Gyps niemals zu erlangen iſt. Das
einzige dabey muß man in Acht neh-
men, daß ſie nicht naß werden, denn
ſonſt verlieren ſie ihren Luſtre, ob es
gleich ſonſt nichts ſchadet; und wenn
noch ſo viel Staub darauf lieget,
darf man nur einen weichen Haar-
pinſel nehmen, und ſie abſtauben, es
wird niemals ſtumpf werden. Auf
dieſe Art glaube ich, daß meine Käu-
fer nicht betrogen werden, und ich
erreiche meinen Zwek, den ſchönen
Wiſſenſchaften durch dieſe Productio-
nes nüzlich zu ſeyn."

Daß ſchon die Alten geſchnittene Steine in gefärbtes Glas abdruckten, erhellet aus dem Plinius, Lib. XXXVI. c. 26. und aus dem Seneca, Epiſt. XC, und Mariette (Traité des pierres gravées, I. S. 93. will ſogar, daß ſie deren in Glas geſchnitten haben. Auch ſind von jenen Paſten viele auf uns gekommen. In den neuern Zeiten iſt, eben dieſem Schriftſteller zu Folge (a. a. O.) ein Mayländiſcher Mahler, Franc. Vicecomite, gegen Ende des 15ten Jahrhundertes, einer der erſten geweſen, welche Glaspaſten verfertiget. Von dem Matthäus (De rerum inventoribus S. 38) wird ſie aber einem gewiſſen Angel. Barrovius zugeſchrieben. Allein Alb. Neri und Kunkel brachten ſie, durch die Kunſt, dem Glaſe die Farben der Edelgeſteine zu geben, unſtreitig zu einer höhern Vollkommenheit, und von dem erſtern ſchreibt ſich auch wohl der Nahme Paſte ſelbſt, in dieſer Bedeutung,

ſer, als mit welchem er ſowohl den Grund, oder die verſchiedenen Maſſen, die er aus Metallen und allerhand Mineralien zuſammenſchmelzt, um dem Glaſe die Farbe der Edelgeſteine zu geben, als auch das gefärbte Glas ſelbſt, in ſeinem bekannten Werke belegt. Hierauf veranlaßte der Herzog von Orleans den Hrn. Homberg, die geſchnittenen Edelſteine in ähnlich gefärbtem Glaſe, auf das genaueſte, ſowohl in Anſehung der Vorſtellung, als der Farbe, abzudrucken, und Stoſch (in den Gemm. antiq.) giebt ſeinen Paſten das Zeugniß, daß ſie den alten Paſten in allem, nur nicht in der Härte, gleich kommen. Und in neuern Zeiten hat H. Reiffſtein in Rom glückliche Verſuche gemacht, dergleichen in zwey- und mehr Farben zu verfertigen (S. Winkelmanns Anmerk. zu ſ. Geſchichte der Kunſt, S. 9 und J. G. Meuſels Miscell. Heft 12. S. 325.) Doch man hat ſich auch nicht blos begnügt, Glaspaſten zu machen; man hat auch in Schwefel, Siegellack, Gyps, künſtliche Steine und allerhand Arten von zubereiteter Erde (als in eine Talkerde, von Hrn. Lippert; in eine ſchwarze Erde, von Hrn. Taſſie in England) Abdrücke und ganze Sammlungen zum Verkaufe gemacht. Die wichtigſten derſelben ſind die, von Chriſtn. Dohn in neuern Zeiten, zu Rom, in rothen und ſchwarzen Schwefel gemachten; ein Verzeichniß iſt mir nicht davon bekannt; in einem Briefe von Winkelmann, beſinne ich mich aber geleſen zu haben, daß die Anzahl der abgedruckten Steine ſich nicht über 1200 beläuft. — Catalogue des pâtes de ſouffre tirées des pierres gravées par les plus fameux Artiſtes de l'antiquité, tant Gr. que Rom. qui ſe vendent chez Mr. Görzinger, à Anſpac. 8. (beſteht aus 600 Stück.) — — Auf künſtlichen Steinen: Madſ. Jeloix hat eine dergleichen Sammlung von 1500 Stücken geliefert (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, Bd. 6. S. 404.) — — In weißer Erde, von Hrn. Lippert (Dactylioth. Lippertianae Chilias I. a Ioa. Frid. Chriſtio, Lipſ. 1755. 4. Chil. II. ebend. 1756. 4. Chil. III. a C. G. Heyne, ebend. 1763. Eine Anzeige auf dieſen drey Tauſenden, von zwey Tauſend, mit einem deutſchen Verzeichniß und Erklärungen, beſ. 1767. 4. Ein Supplement dazu von 1049 Abgüſſen, L. 1776. 4.) — — In engliſcher ſchwarzer Erde: A Catalogue of Cameos, Intaglio's, Medals etc. of Joſ. Wedgwood, Lond. 1773. 12. verm. und mit einem franzöſiſchen Titel, ebend. 1788 und 1790. 8. — Account of the preſent Arrangement of Mr. J. Taſſies Collection of paſtes and impreſſions, from ane and modern Gems . . . . by R. E. Raſpe, Lond. 1787. 8. Und mit dem Titel: A deſcript. Catal. of a general Collect. of ancient and modern Gems . . . caſt in coloured paſte, white enamel and ſulphur by J. Taſſie, arranged and deſcribed by R. E. Raſpe, and illuſtr. with Copperplates, to which is prefixed an introduction on the various uſes of this collection, the origin of the art of engraving on hard ſtones, and the progreſs of paſtes, Lond. 1791. 4. 2 Bde. mit 92 Kupfern. (Die Zahl derſelben beläuft ſich jetzt auf 15000.) — — Eine andre Dactyliothek von 1200 Stück geſchnittenen Steinen, nebſt einer Menge abgedruckter Medaillen werden bey Leſſer in Nürnberg, und Roſt in Leipzig verkauft. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 6. S. 141.) — — Noch eine von 190 Stück iſt bey Roſt in Leipzig zu haben. — — Noch eine andre bey J. F. Uhr in Mainz (S. T. Merk. Auguſt 1786.) — — Eine dergleichen von J. G. Glöckler (S. Catal. des pates de ſouffre, tirées des pierres gravées par les plus fameux artiſtes de l'Antiquité, qui ſe vendent chez Mr. Goerzinger . . . Anſp. fol.) — —

Anweiſungen Abdrücke, oder Paſten aller Art zu machen: Manière de copier ſur le verre les pierres gravées, par Guil. Homberg, in den Mem. de l'Acad. Royale des Sciences, An. 1712. — In der Bemit

au bei Vettori Tractat, De septem Dormientibus, R. 1741 soll sich eine Anweisung, wie Glaspasten zu machen sind, nebst einem Verzeichnisse von Künstlern darin finden. — Des pierres gravées factices, et de la manière de les faire; Observations sur les diverses manières de tirer des empreintes . . . in dem Traité des pierres gr. par P. J. Mariette. Par. 1750. fol. Bd. 1. S. 209 u. f. — Hr. Raspe, in den Anmerkungen über Hrn. Klotzens Schrift vom Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine, Cassel 1768. 8. hat die Manier, wie er sich Abdrücke gemacht, angezeigt. — Die Kunst . . . Abdrücke, und Abgüsse von Gyps, von Glas und in Schwefel zu machen, im Oresirio, auf den drey Künsten der Zeichnung, Wien 1774. 8. Th. 2. N. LXXI-LXXIII. S. 438 u. f. — Im deutschen Merkur (März 1776) findet sich eine Nachricht von der Kunst, Glaspasten zu verfertigen. — —

Wegen der, von der Glasmacherkunst handelnden Werke s. den Artik. Glasmalerey; und übrigens den Art. Geschnittene Steine.

Pastel.

(Mahlerey.)

In Pastel mahlen (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt, mit trokenen, in kleine Stäbe (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pensel. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Reiskohle geführt; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistentheils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemählde, eben so schön als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen die Gemählde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liotard, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Porträite gesehen. La Tour, und noch ein andrer Mahler Lauriot, haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemählde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist, so viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedienet, werden auf folgende Weise gemacht: Man reibet die Farben troken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelöst ist, an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps versetzt, wodurch man die verschiedenen hellen Tinten erlanget.

langet. Dieſe angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beſte Zubereitung der Paſtelfarben iſt doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der ſich in Lauſanne aufhält, wird ſchon längſtens für den beſten Zubereiter dieſer Farben gehalten.

Practiſche Anweiſung zur Paſtelmahlerey, von G. Chriſtn. Günther, Nürnb. 1762. 4. 1792. 4. — Auch handelt davon ein, bey dem Traité de la Peint. en Miniature (Haye 1708. 12. S. 149 u. f.) abgedruckter Traité in 20 §§. wobey zu gleicher Zeit eine Anweiſung zur Verfertigung von Paſtellen befindlich iſt. — Das 12te Kap. in des de Piles Elemens de peinture pratique (S. 281. 8. Amſt. 1766. 12.) — Elements of Painting with Crayons, by J. Ruſſel, Lond. 1772. 4. — Traité de la Peint. en Paſtel, du ſecret d'en compoſer les crayons et des moyens de les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de ſubſtances, propres à la peint. de l'huile p. Mr. P. R. de C. . . . Par. 1789. 12. — In dem Journ. Etranger. Fevr. 1757. findet ſich ein Aufſatz: Sur l'Art de peindre en paſtel à la Cire. — — L. Bonnet, ein bekannter franzöſiſcher Kupferſtecher, benannte eine neue Manier in der Kupferſtecherey, Paſtel en gravure, und ließ einen Aufſatz, Le Paſtel en gravure . . . compoſé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, 1769. 8. drucken. (S. den Art. Kupferſtechevey.) — Hr. Laurior beſaß ein Mittel, das Paſtel feſte zu machen, worüber ſich in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 11. S. 354. und in J. G. Meuſels Miscell. Heft 9. S. 178 Nachrichten finden. — Ein anderes Mittel, das Paſtel feſte zu machen iſt, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 10. S. 181. angezeigt. — Die berühmteſten Künſtler hat S. Sulzer in dem Artikel bereits genannt. — Zu ihnen gehört noch der Engländer Ruſſel. — —

Paſtoral.

(Muſik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das mit der Muſette, die wir beſchrieben haben, übereinkommt. Es iſt von zwey Zeiten, aber die Bewegung iſt gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Paſtorale von ⅔ Takt, die völlig mit der Muſette übereinkommen.

Man giebt dieſen Namen auch andern Tonſtüken, die den muntern, aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengeſänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Paſtorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt iſt eine galante und angenehme, mit Feſtlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldnen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben *). Der Tonſetzer aber muß ſich einer großen Einfalt, und eines naiven unſchuldigen Ausdrukts befleißen. Sie kommen doch nicht ſehr ofte vor, und es iſt vielleicht auch leichter, einen Tonſetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der ſich in dem Paſtoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünſchen, daß ſie mehr in Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Muſik nicht nach und nach ganz von der lyriſchen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos;

*) S. Hirtengedicht.

Pathos; Pathetisch.

(Schöne Künste.)

In einem allgemeinern Sinn drüken diese griechischen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruk hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil sie auch in einer engern Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken und finsterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen *).

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finstern Leidenschaften erfüllen. Doch scheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehnte, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in diesem wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstoks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem Pathetischen zu zählen. Die Griechen setzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das blos sanft und angenehm Leidenschaftliche noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrüklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen *).

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind meist durchaus pathetisch, weil sie das Gemüth beständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hingegen wechselt in der Epopöe das Pathetische sehr oft mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Alceste des R. Gluks viel Pathos sey. Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man sieht nicht sehr selten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind. Unter allen bekannten Tanzmelodien ist auch würklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemählden hat das Pathetische in der Historie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfodert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin sind darin die besten.

Es scheinet, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey.

*) Aber ganz unschiklich ist es, daß man, wie Herr Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Würkung enthält, den Titel über das Pathos vorsetzte. Warum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die schrekhaften und tragischen Leidenschaften.

*) Παθος δε υψει μεγιστα ταυτον, ενθουν ηθος ηδονης. C. XXIX.

Künſtler von einem angenehmen, fröhlichen, ſanftzärtlichen Charakter, oder ſolche, bey denen eine blumenreiche Phantaſie und ein lebhafter Witz herrſchend iſt, mögen ſich ſehr ſelten bis zum Pathetiſchen erheben. Auch von Liebhabern der Künſte, die dieſen Charakter, oder dieſes Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutſchland geſchätzt. Bey anderm Stoff kann der Künſtler ſeinen Witz, ſeinen Geſchmak und ein empfindſames zärtliches Herz zeigen; aber hier ſehen wir die Stärke ſeiner Seele, und die Größe ſeiner Empfindungen. Wer dieſe nicht beſitzt, deſſen Beſtreben das Pathos zu erreichen iſt vergeblich; ſeine Bemühung macht ihn nur ſchwülſtig oder übertrieben. Dieſes ſehen wir an einigen deutſchen Trauerſpielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finſtere Phantaſie, ein empfindſames und zärtliches, nicht ein ſtrenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieſes nicht aus Tadelſucht an; denn ich liebe den Dichter, und ſchätze ſeine Werke von angenehmerem Inhalt hoch; dieſes Beyſpiel ſoll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man ſich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranſtaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entſchließungen der Perſonen liegen, und beym Schauſpiel auf eine mäßige, beſcheidene Weiſe durch das Aeußerliche unterſtützt werden. In Leſſings Emilia Galotti iſt viel Pathetiſches, ohne ſchweres Wortgepränge, und ohne viel ſchwarze, fürchterliche Veranſtaltungen für das Auge.

Das Pathetiſche bekommt ſeinen Werth von der Stärke und der Dauer ſolcher Eindrüke, die ſich auf die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenſchaften und gemeines Intereſſe pathetiſch zu behandeln, würde mehr ins Comiſche, als ins Ernſthafte fallen: alſo hat es nur da ſtatt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükſeligkeit einer Hauptperſon, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenſtand ſeiner Natur nach ganz erhaben iſt. Indem es alſo die wichtigſten Kräfte der Seele reizt, und ſie an großen Gegenſtänden in Würkſamkeit ſetzet, wird das Herz dadurch geſtärkt, und ſein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Abſicht auf den Flor der ſchönen Künſte ſich mit andern in den Streit um den Vorzug einlaſſen, bis ſie beträchtliche Werke von pathetiſchem Inhalt aufzuweiſen hat.

Von dem Pathos handeln, unter mehrern, Udeno Niſieli, in dem 36ten, 37ten, 39ten, 40 und 41ten ſ. Progimnaſm. poet. des 3ten Bds. — Abt Aubignac, im 6ten Kap. des 4ten Buches ſ. Pratique du Theatre, S. 298 der Amſterd. Ausg. v. 1715. (Des diſc. pathetiques ou des paſſions ou mouvemens d'eſprit.) — Clement, im 7ten Kap. ſ. Schrift de la Tragedie, Th. 1. S. 173. (Du Pathet. de ſituation; aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Voltairiſchen Trauerſpiele.) — J. Riedel, im XV Abſchn. ſ. Theorie, S. 257 der erſten Ausg. (aber in dem weiteſten Umfange des Wortes.) — J. C. Adelung, im 2ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 150, der 3ten Aufl. Von dem pathetiſchen Style. — C. Meiners, im 3ten Kap. S. 35 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Vom Pathos oder Ausdruck der Leidenſchaften in Sprache, Ton, und Rhythmus. —

Pauſe.

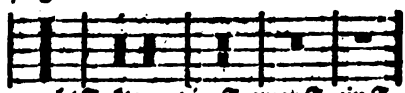
Pauſe.

(Muſik.)

Bedeutet eine Ruhe, das iſt, ein kürzeres oder längeres Stillſchweigen, as während der Aufführung des Tonſtüks an einigen Stellen zu beobachten iſt. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder ſteten Fluß der Stimme fort geht, ſo wenig kann ieſes im Geſange geſchehen. Sowol die Nothwendigkeit Athem zu olen, als die Deutlichkeit des Ausruks erfodert unumgänglich verſchiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruheſtellen. Die Zeichen, wodurch ieſe Ruheſtellen in der Muſik angeeutet werden, oder wodurch zugleich hre Dauer ausgedrükt wird, werden Pauſen genennt.

Der doppelte Urſprung der Pauſe muß den Tonſetzer leiten, ſie an den ehörigen Stellen anzubringen, und hre Dauer zu beſtimmen. Nämlich n Singeſtüken muß er erſtlich auf as Athemholen des Sängers Achung geben, und alſo die Pauſen ahin ſetzen, wo der Athem natürcher Weiſe ausgehen muß; zweyns aber muß er vornehmlich auf en Ausdruk und Nachdruk der Rede hen. Wo die Aufhaltung in der lede nothwendig wird, da muß ſie uch im Geſange angebracht werm. Zwar werden die Pauſen nicht lemal ſchlechterdings dabey nothendig. Eine längere Note, oder ne Cadenz, kann oft daſſelbige verichten; aber die Pauſen müſſen ſich othwendig darnach richten. Denn ie es ungereimt wäre, da, wo n vollkommener Sinn aus iſt, und o man einige Zeit braucht, ihn och einmal zu überdenken, die Aufmerkſamkeit ſchnell auf etwas neues u führen, ſo übel wäre es auch ittten in dem Zuſammenhang, ehe n Gedanke aus iſt, eine Unterbreung zu machen, oder eine Pauſe nzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinſtimmen. Die Pauſen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonſetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Oft wird durch eine wol angebrachte Pauſe die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerſtreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich ſind die Pauſen auch nöthig, um das Stillſchweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Inſtrumente, wo ſie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stük muß nicht immer von denſelben Inſtrumenten begleitet werden, und oft wird ſogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieſes giebt Mannichfaltigkeit. In ſolchen Fällen ſind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillſchweigens vorſchreiben. Deswegen müſſen ſowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch beſondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie ſind aber folgende:



acht Takte; vier T. zwey T. ein T.

½ T.; ¼ T.; ⅛ T.; 1/16.; 1/32.

Penſel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verſtand das Inſtrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daſelbſt bearbeitet. Die Penſel ſind von verſchiedener Größe und Geſtalt. Die größten ſind von Borſten und ſtumpf, die kleineſten von feinen

Haaren und spitzig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Pensel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, so wäre es überflüßig, hierüber sich umständlich auszulassen *).

Im uneigentlichen Verstande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Pensel ausgedrükt, so wie man die Schreibart durch das Instrument des Schreibens, den Styl oder die Feder, ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch starke und fett aufgetragene Farbenstriche geschieht, einen kühnen oder fetten Pensel u. s. f.

(*) Die Erfindung des eigentlichen Pensels wird dem athenäischen Mahler Apollodorus (um J. 3596. d. W.) zugeschrieben. — Von der Führung des Pinsels handelt das 1te Kap. des 1ten Buches von Lairesse großem Mahlerbuche. — Im 3ten Kap. der Elemens de Peint. prat. des de Piles S. 62 u. f. der Ausg. von 1766, welches de l'attelier du Peintre handelt, kommt Manches, die Behandlung des Pensels betreffend, vor. — Ueber die Leichtigkeit des Pensels, eine Abhandl. von einem franz. Mahler wird in der Bibl. der sch. Wiſſensch. Bd. 4. S. 831 angeführt. — Von den Vortheilen des Pinsels; und vom Gratiösen oder Anmuthigen, vom Naiven und Reizenden des Pinsels, handelt das 9te und 14te Kap. im 1ten Th. von Köremons Natur und Kunst in Gemählden, S. 89 u. 150. —

Pentameter.

(Poesie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und sich ebenso, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas, attramen usque veni.

Dauernd Verlangen, und ach | keine Geliebte dazu.

Du die meine Begierd | stark und unsterblich verlangt.

Er zerfällt also beständig in zwey halbe Verse, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Distichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegische Versart der Alten aus *). Im Deutschen hat Klopstok sie zuerst eingeführet. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne missen, weniger unangenehm seyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unser Hexameter sehr oft mit einer kurzen Sylbe schließt, der Pentameter aber mit einer langen, so wird durch die beständig abwechselnde Folge des weiblichen und männlichen Schlusses, einigermaßen der Abgang des Reims ersetzt.

Verschiedene Kunstrichter sind dem Pentameter nicht günstig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechselt er mit dem Hexameter beständig ab, und das etwas ins Langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die selbst etwas sich beständig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

*) S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.

Periode.

(Redende Künste.)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will, ein für sich bestimmter und verständlicher Satz, der aus mehr andern

*) S. Elegie.

indern Sätzen so zusammengesetzt ist, daß der volle Sinn der Rede nicht her, als bey dem letzten Wortvoll g verstanden wird. Folgender Satz nn zum Beyspiel dienen. „Bin ch aber nur versichert, daß der große rheber aller Dinge, welcher allemal nach den strengsten Regeln und en edelsten Absichten handelt, wol nicht willens seyn kann, mich unmittelbar zu zernichten: so glaube ch, darf ich keine andere Zerstörung ürchten *)." Diese Rede besteht aus iel kleinen Sätzen, deren keiner, so ie er hier steht, für sich völlig bestimmt ist: alle zusammen aber machen einen genau bestimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden ist ein wichtiger Theil der Theorie der Beredsamkeit, der aber meines Wissens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine solche Abhandlung für dieses Werk viel zu weitläuftig wäre: so will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derselben anzuzeigen, und mit Beyspielen zu erläutern.

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Periode in Betrachtung: nämlich die Art, wie die einzelen Sätze verbunden sind; ihre Menge; und die einfache, oder zusammengesetzte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Sätze kann auf vielerley Weise geschehen: durch bloßes Nebeneinandersetzen, als: er liebt sie, er verehrt sie, er betet sie an; — durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen. — Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Satz schon für sich verständlich ist.

Etwas enger ist die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinschaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erst beym letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Satz stille stehen, weil sein Sinn nicht vollständig ist, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie sind dazu verführt, sie sind genöthiget, und gar oft durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer ist die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz so lang unbestimmt lassen, bis das, worauf er sich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder also: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfängt, erfodert nothwendig einen Gegensatz. Dieses geschieht überhaupt bey allen unbestimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem absoluten Fall des bestimmten Ausdruks, sondern in einem Beziehungsfalle stehen, als: wär' ich da gewesen — seinen eigenen Bruder hassen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen solchen Anfang etwas folgen müsse.

Aus solchen Verbindungen einzeler Sätze werden also ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwischengestellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensätze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß

*) Spaldings Bestimmung des Menschen.

ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Satz anstatt des Artikels der groſse Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Hic Universi auctor — qui.* Aber das Wort jener hat nicht allemal diese nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Sätzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Länge aus einer doppelten Ursach eingeschränkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht verstünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn *). Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgesetzt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überschreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der gröſste Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre gröſste Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein **). Zweytens schränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird, so muß man nothwendig jeden einzelen Satz so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele sich zu einer einzigen Vorstellung vereiniget.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn sie mehr bestimmte Sätze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen sind. Die gleich Anfangs dieses Artikels angeführte Periode ist einförmig. Folgende Art ist zweyförmig. „Die Werke der Kunst sind in ihrem Ursprung, wie die schönsten Menschen, ungestalt gewesen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den groſsen Flüſsen, die, wo sie am breitesten seyn sollten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie besteht aus zwey willkührlich zusammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode gesagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatischen Beschaffenheit; deswegen die verschiedenen Punkte hier blos berühret sind. Jetzt ist es Zeit, die Sache von der Seite des Geschmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerst ihre Würkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viele Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine desto gröſsere oder schnellere Würkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsetzung eines Urtheils zum Zwek. Im ersten Fall ist sie ein würkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruk des Ganzen es

*) S. Vortrag.

**) Et quatuor igitur quasi hexametrorum instar versuum quod sit, constat fere plena comprehensio. Orat. 66.

erfodert. In dem andern Fall
er ist sie ein Vernunftschluß, dar-
jedes Einzele auf die Gewißheit
d unumstößliche Wahrheit eines
zigen Satzes abzielt. Wie vor-
eilhaft und wie sogar unentbehrlich
e Perioden zu beyden Absichten
nen, wird sich durch Beyspiele bes-
r, als durch allgemeine Beschrei-
ungen zeigen lassen.

Livius erzählt *) von dem König
ntiochus, den man insgemein den
roßen nennt, eine Anekdote, die
hne den periodirten Vortrag also
uten würde. „Von Demetrias kam
r König nach Chalcis; da verliebte
sich in ein unverheyrathetes Frauen-
mmer; sie war die Tochter des Kleo-
olemus. Der König ließ durch
bgeordnete bey dem Vater um sie
nhalten; er schikte zu wiederholten
alen an ihn; endlich hielt er selbst
ündlich um sie an. Der Vater hat-
e nicht Lust, sich in die Gefahren
nes höhern Standes zu verwikeln;
ber er wurde durch das viele Schi-
en und Anhalten ermüdet, er gab
eine Einwilligung, und hierauf wur-
e das Beylager begangen. Dieses
eschah so, als wenn man mitten im
rieden gelebt hätte." Diese Erzäh-
ung gleichet einem Gemählde ohne
nordnung und Gruppirung, wo die
ersonen in einer Linie gestellt sind.
ivius fasset die Erzählung in eine
eriode zusammen, die man im
eutschen ohngefähr so geben könnte.
Nachdem der König von Demetrias
ach Chalcis gekommen war, und
ch daselbst in ein Mädchen, des
leoptolemus Tochter, verliebt hatte,
urde itzt, als er nach langem An-
alten durch andere, zuletzt durch ei-
enes Bitten den Vater des Frauen-
mmers, der keine Lust hatte, sich
i die Gefahren eines höhern Stan-
es zu verwikeln, ermüdet, und des-
hen Einwilligung erhalten hatte,
das Beylager so, als wäre man mit-
ten im Frieden, vollzogen." Aber
wir wollen den Römer selbst, dessen
Sprache sich zu langen Perioden
besser, als die deutsche schiket, die
Sache erzählen lassen. Rex Chalci-
dem a Demetriade profectus, amore
captus virginis Chalcidienſis Cleo-
ptolemi filiae, cum patrem primo
adlegando, deinde coram ipse ro-
gando fatigasset, invitum se gra-
vioris fortunae conditioni illigan-
tem, tandem impetrata re, tam-
quam in media pace nuptias ce-
lebrat.

Hier wird jedermann die Würkung
der Periode fühlen. Sie enthält eine
Schilderung, deren Zwek ist, den
Leichtsinn des Antiochus vorzustellen,
der mitten in einem sehr gefährlichen
Kriege sich von seinem Hang zur
Wollust so regieren ließ, als wenn er
mitten im Frieden gelebt hätte. Auf
diese Hauptvorstellung zielt jedes Ein-
zele der Erzählung, so daß wir am
Ende der Periode sehr lebhaft davon
gerührt sind. Durch jenen unperio-
dirten Vortrag wäre dieses nicht zu
erhalten gewesen, ob er uns gleich
jeden Umstand der Sache genau
zeichnet. Aber am Ende kommt es
auf unser eigenes Nachdenken an, ob
wir alles, was wir gelesen haben, in
eine Hauptvorstellung verbinden wol-
len, oder nicht. Durch die Periode
müssen wir dieses thun, und die an-
haltende Aufmerksamkeit, wohin je-
der Umstand, den wir immer mit an-
dern verbunden sehen, abziele, macht,
daß wir am Ende die vereinigte Wür-
kung alles Einzelen desto lebhafter
fühlen.

Diese Würkung hat jede periodirte
Schilderung, da der Mangel des Pe-
riodirten die Vereinigung der Sachen
in ein einziges Gemählde sehr schwer,
oder gar unmöglich machen würde.
Wer ein Regiment Soldaten einzeln,
oder, ohne andere Abtheilung in
Gliedern zu sechs oder acht Mann
sich

*) Hist. L. XXXVI. c. 11.

sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batallions und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget, sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzeler Vorstellungen wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen besteht: so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten *).

*) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier ist nicht die Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey, daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötzen, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in sofern statt haben, als sie ohne Bemühung und Suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, bieten sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhangend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wäre eben so viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geschieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht zur

ur Unzeit in dieſe Schreibart ver-
alle, die auf der Schaubühne gröſ-
mtheils höchſt unnatürlich iſt. Es
t ohnedem ein den deutſchen drama-
ſchen Dichtern nur zu gewöhnlicher
ehler, daß ſie zu oft ins Periodirte
allen.

Man fühlet, ohne langes Unter-
uchen, wo die periodirte Schreibart
att hat, und wo ſie unſchiklich
äre. Die Periode hat allemal et-
as veranſtaltetes, und förmlich
bgepaßtes, das ſich da, wo es
arum zu thun iſt, kurz und gut,
hne Feyerlichkeit und Parade ſeine
edanken vorzubringen, nicht ſchiket.
ingegen bey feyerlichen Reden; in
em ernſthaften dogmatiſchen Vor-
rag; in der Geſchichte; in der
piſchen und andern veranſtalte-
en Erzählungen, kann ohne perio-
irten Vortrag wenig ausgerichtet
erden.

Freylich darf auch da eben nicht
lles periodirt ſeyn; denn nicht alles
ſt gleich wichtig. An einigen Stel-
en periodirt man der Kürze halber,
nd um dem Vortrag das Langwei-
ige und Eintönige, das er ſonſt
aben würde, zu benehmen. Aber
ie wichtigſten Gelegenheiten dazu
ind die Stellen, wo es darum zu
hun iſt, die Phantaſie, den Ver-
and oder das Herz durch mancher-
ey Vorſtellungen kräftig anzugrei-
en. Da muß man ſuchen den ein-
elen zum Zwek dienenden Vorſtel-
ungen, durch Vereinigung in eine
inzige, größere Kraft und ſchnellere
Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunſt,
ut zu periodiren, einer der ſchwere-
ten Theile der Beredtſamkeit ſey.
lles übrige kann durch natürliche
Gaben, ohne hartnäkiges Studiren
her als dieſes erhalten werden.
Dazu aber wird Arbeit, Fleiß, viel
Ueberlegung und eine große Stärke
n der Sprache erfodert. Es ſchei-
et nicht möglich, hierüber einen
methodiſchen Unterricht zu geben.
Das Beſte, was man zu Bildung
der Redner in dieſem Stüke thun
könnte, wäre, ihnen eine nach dem
verſchiedenen Charakter des Inhalts
wolgeordnete Sammlung der beſten
Perioden vorzulegen, und den Werth
einer jeden durch gründliche Zergliе-
derung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Abſicht
gemäß verſchiedene innere und äuſ-
ſere Eigenſchaften haben. Zu den
inneren rechnen wir die gute Wahl
jedes einzelen Satzes, und jedes
Umſtandes; die genaue Verbindung
der Sätze, ſowol zur Klarheit, als
zur Kraft des Ganzen; und endlich
den pathetiſchen, zärtlichen, fröh-
lichen, oder überhaupt den Ton,
der nach Beſchaffenheit der Sache
geſtimmt ſey. Zu den äußern Ei-
genſchaften rechnen wir den Wol-
klang, und Numerus, und die
Leichtigkeit der Ausſprache. Die-
ſes wäre bey jeder einzelen Periode
zu beobachten. In der ganzen Rede
aber muß nothwendig auf eine ge-
fällige Abwechslung und Mannich-
faltigkeit der Perioden geſehen wer-
den. Weil die Perioden von Seiten
des Zuhörers einige Anſtrengung der
Aufmerkſamkeit erfodern: ſo muß
der Redner hier und da leicht, oder
ganz unperiodiſch ſeyn. Die Pe-
rioden ſelbſt müſſen bald kürzer,
bald länger, bald einförmig, bald
vielförmig ſeyn, damit in die ganze
Rede gefällige Mannichfaltigkeit
komme, die Aufmerkſamkeit aber
ohne Ermüdung hinlänglich unter-
halten werde.

Es iſt zu wünſchen, daß dieſe
wichtige Materie von einem unſrer
Kunſtrichter mit erforderlichem Fleiße
in einer beſondern Schrift umſtänd-
lich ausgeführt werde.

Von der Periode überhaupt, handeln, beſonders: Ioa. Sturmii, De Periodis, Libel-

Libellus, Argent. 1550. 8. Ien. 1734. 8. — Val. Erythraei . . . de Periodis Lib. IV. bey f. Schrift, De Grammatic. Figur. Argent. 1561. 8. — Iac. Gorscii Libri duo, De Periodis et num. orator. Crac. 1558. 8. — Dan. Hartnaccii Prof. orator. de Periodo ejusque praecipuis affectionibus, Siesv. 1701. 8. — Phil. Theſin. Grafs Abhandlung der Lehre von den Perioden, Augsb. 1765. 8. — — .

Uebrigens iſt dieſe Materie in den mehreſten Anweiſungen zur Redekunſt behandelt, als von dem Ariſtoteles in dem 9ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Rhetorik. — Demetrius Phaler. in ſ. Werke, De Elocutione §. 1. N. 1 — 34. (Ed. Gal.) — Cicero, in dem Orator 64. (Op. Ed. Ern. T. I. S. 650.) — Quinctilian Lib. IX. IV. 124. (S. 481. Ed. Gesn.) — Und unter den Neuern, unter andern, von Condillac, im 2ten Th. ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, deutſch Bern 1777. 8. Buch 3. S. 388 u. f. — Von Mallet, im 3ten Abſchn. des 3ten Kap. von dem 5ten Buche ſ. Princ. pour la lecture des Orat. Tome 3. S. 249. — Von Home, im 18ten Kap. ſ. bekannten Elements of Crit. Bd. 2. S. 279. 280. a. m. d. deutſchen Ueberſ. 3te Aufl. — Von Campbell, in ſeiner Philoſophy of Rhet. Vol. 2. S. 339. — Von Prieſtley, in ſeinen Lectures, S. 296. d. d. Ueberſ. — Blair, in ſeinen Lectures, XI-XIII. Bd. 1. S. 204 u. f. — Von J. C. Adelung, im 1ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 248 u. f. der 3ten Aufl. — Von A. Schott, im 1ten Th. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 214 u. f. — u. v. a. m. —

Perſpektiv.

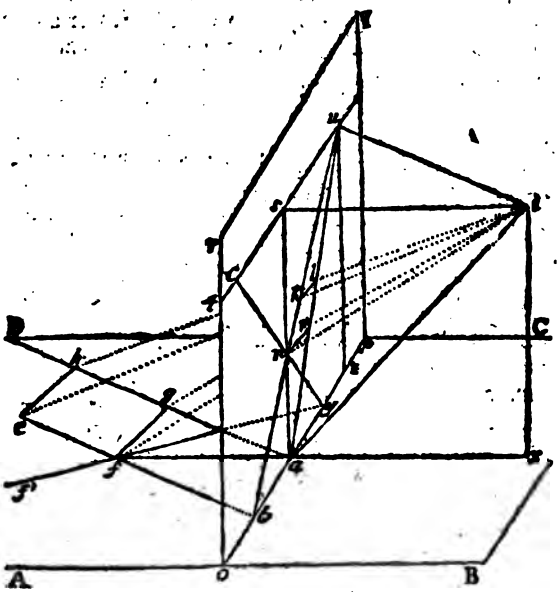
(Zeichnende Künſte.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes ſich verändern, ob ſie gleich dieſelben Namen behalten, ſo verändern ſich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenſtände, ſobald das Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man ſtelle ſich vor, es ſey auf dieſem Blatt ein Viereck von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieſes Viereck, ſo wie es würklich iſt, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, ſo muß nothwendig das Auge ſo ſtehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Viereck gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierecks ausmacht. Nur in dieſer Stellung des Auges erſcheinet das Viereck ihm in ſeiner wahren Geſtalt, und nur mit dem Unterſchied, daß es gröſſer oder kleiner ſcheinet, nachdem die Entfernung geringer oder beträchtlicher iſt; jede andere Lage des Auges ſtellt das Viereck in einer andern Geſtalt vor, und verurſachet, daß weder ſeine vier Seiten, noch ſeine vier Winkel, einander gleich ſcheinen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verſchiedener Gegenſtände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden ſtehen. Wenn eine Anzahl Perſonen in einem Zirkel herumſtehen, ſo erſcheinet dieſe Stellung immer anders, nachdem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit ſeiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes dieſe Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu beſtimmen wiſſen, damit er in jedem Falle richtig zeichne; und dazu hat er eine beſondere Wiſſenſchaft nöthig, die man die Perſpektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet: ſo kann er dieſe Wiſſenſchaft nicht

ht wol wissen. Denn es ist eine r unsichere Sache um das Augenaaß, das durch die Einbildung t oft verfälscht wird. Obgleich, n Beyspiel, wenn wir einen Menen vor uns stehen sehen, die und, die unserm Auge am nächn liegt, größer scheinet, als die dere, die weiter weg ist, so berkt das Auge des Mahlers dies nicht allemal klar genug; und enn er die Perspektiv dabey verißt, so wird er durch die Einbilung immer mehr verleitet, beyde ände gleich groß zu zeichnen. Also l die Kenntniß der Perspektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar vielen Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stük aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiß schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

Es ist hier der Ort nicht, diese Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perspektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derselben zu zeigen.



Man stelle sich vor, ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, der dieser Grundfläche, sey eine Figur efgh gezeichnet, welche von einem in i stehenden Auge gesehen wird. Ferner bilde man sich ein, opqr sey die Tafel, welche perpendicular sowol auf der Grundfläche, als auf der Linie si, nach welcher das Auge hinsieht, steht. Endlich stelle man sich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierecks die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l, m, n, durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl, lm, mn, nk, auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur nklm gerade so in das Auge falle, als die Figur efgh in

daſſelbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen iſt für dieſe Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur nklm die richtige perſpektiviſche Zeichnung des Vierecks efgh.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, ſo würde jede auf eine ähnliche Weiſe ihre beſondere Lage und ihre beſondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit ſolchen Gegenſtänden, die auf der Grundfläche in die Höhe ſtehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel ſo können gezeichnet werden, daß ſie von der Tafel aus ſo in das Auge fallen, wie man ſie ohne die Tafel auf dem Grund würde geſehen haben.

Dieſes iſt die Art der Zeichnung, die die Perſpektiv lehret. Die Zeichner ſind gewohnt, wenn ſie viele auf einer Grundfläche neben und hinter einander ſtehende Gegenſtände perſpektiviſch zeichnen wollen, zuerſt einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenſtand auf demſelben durch ſeine aufſtehende Fläche zeichnet, enthält; und aus dieſem Grundriſſe zeichnen ſie denn, nach den Regeln der Perſpektiv, den Aufriß. Dieſes Verfahren iſt mühſam, und Herr Lambert hat gezeiget, daß der Grundriß allenfalls, wenigſtens in ſehr viel Fällen, entbehrlich ſey. Er hat in einem ſehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perſpektiv herausgekommen *), ſehr ſinnreiche, dabey doch leichte Regeln für dieſe perſpektiviſche Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perſpektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

*) Zürich 1759. 8.

Aus dem, was kurz vorher über der perſpektiviſchen Zeichnung überhaupt geſagt worden, kann jeder leicht ſehen, daß ſie allemal anders ausfallen, und ſowol in der Größe, als der Figur der Gegenſtände ſich verändern müſſe, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müſſen dieſe Dinge für jede Zeichnung allemal zuerſt genau beſtimmt werden.

Man ſtelle ſich vor, daß aus dem Punkte i, wo das Auge ſteht, eine ſenkrechte Linie ix auf die Grundfläche, und eine andere is perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt s die Linie sa perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie xa gezogen werde; endlich daß durch den Punkt s, die Linie tsu, mit der Linie op, auf der die Tafel auf der Grundfläche ſenkrecht ſteht, parallel gezogen ſey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie op heißt die Fundamental- oder Grundlinie; tu die Horizontallinie oder der Horizont; ix die Höhe des Auges über der Grundfläche; is die Entfernung des Auges von der Tafel, auch die Richtung des Auges; der Punkt s wird der Augenpunkt genennt; die Fläche axis, unendlich verlängert, heißt die Verticalfläche; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles ſteht, die Grundfläche.

Wir wollen nun vorerſt ſetzen, man habe auf der Tafel opqr nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche ABCD gezogen ſind; von der Zeichnung deſſen, das in die Höhe ſteht, wollen wir hernach ſprechen.

Hiebey kommt es alſo auf zwey Hauptpunkte an: erſtlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perſpektiviſchen Lage gezogen werde; und

nd zweytens, daß sie ihre wahre erspektivische Größe habe.

I. Gesetzt also, man wolle zuerst issen, wie die Seite gh des auf er Grundfläche gezeichneten Quaats in ihrer perspektivischen Laage auf die Tafel könne gezeichnet erden.

Man stelle sich vor, diese Linie erde auf der Grundfläche verlängert, bis sie in a an die Grundlinie er Tafel stößt. Nun ist sehr offenar, daß der Anfang der Linie hga, der der Punkt a auf der Tafel in iesem Punkt a würde gesehen erden, und daß die gerade Linie ai er Lichtstrahl ist, der von dem Punkt ins Auge fällt, so wie die Linien gi, nd hi die Strahlen vorstellen, die on den Punkten g und h ins Auge allen. Ferner ist offenbar, daß der Winkel aix, den der einfallende ichtstrahl mit der senkrechten Linie x macht, immer größer wird, folgich die Linie ai, sich der oberen Horizontalfläche isu immer mehr nähert, je weiter sich der Punkt, aus em sie kommt, von der Tafel nach h entfernt. Setzet man nun, daß r sich bis ins Unendliche entferne, o wird endlich dieser Lichtstrahl würklich in die obere Horizontalfläche allen, und das unendlich entfernte Ende der Linie agh, muß irgend n einem Punkt des Horizonts tau esehen werden.

Dieser Punkt ist auch leicht zu finen; denn so weit die Linie ha auf er Grundfläche von der Linie xaf bweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, uf der obern Horizontalfläche von er Linie is abweichen. Wenn man lso die Linie in so ziehet, daß der Winkel siu dem Abweichungswinkel ag gleich ist; so ist u der Punkt es Horizonts, in welchem das äußerte Ende der bis ins Unendliche verängerten Linie agh gesehen wird. ziehet man nun die Linie ua auf der Tafel, so ist diese das Bild, oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie agh, bis ins Unendliche fortgesetzt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie op stoßen würde, bis ins Unendliche fortgesetzt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier fg und eh, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie op parallel laufen müsse.

Man stelle sich nun vor, daß auch die Linie ef, die der Linie hg hier parallel gesetzt wird, von f nach b bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe: so läßt sich leicht begreifen, daß die Linie bu auf der Tafel das Bild dieser Linie sey. Denn da sie mit ah parallel läuft, so weichet sie eben so viel als jene von der Fundamentallinie ab, folglich ist siu auch der Winkel, in dem ihr äußerstes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Bestimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man setze, daß die perspektivische Größe der Linie ef auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte f und e bestimmt wird, so kommt es blos darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Gesetzt also, man wolle die eigentliche Lage n des Punkts f finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das Zusammenstoßen zweyer Linien b f und af bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien f b und f a bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert setzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das

Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punkts seyn. So wird hier der Punkt p, der den Punkt f auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linien b u und a s C die Bilder der Linien b e und a f durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als e f f perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert f f nach y und e f nach b; zeichnet ihre Bilder y c und b u, so ist der Winkel c n u die perspektivische Zeichnung des Winkels e f f.

Man merke sich einige Hauptsätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie o p parallel laufen, wie f g und e h, auch auf der Tafel mit eben dieser Linie, oder, welches einerley ist, mit dem Horizont t u, parallel laufen, wie k l und m n.

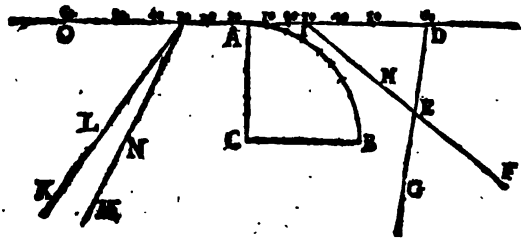
2. Daß jede, die Grundlinie o p durchschneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das sich an dem Horizont t u endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie b e und a h, in dem Horizont in denselbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie m l und n k, die nach demselben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorstellen, die auf der Grundfläche einander parallel sind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perspektiv des Herrn Lamberts einlassen können, stelle man sich vor, i sey der Mittelpunkt eines Zirkels, i s aber dessen Radius: so ist klar, da i s auf s u perpendicular steht, daß die Linie s u die Tangente des Winkels s i u seyder, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel f a g gleich ist. Wenn man also von dem Punkt s, sowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, so hat man sogleich, so bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerstes Ende trifft. Gesetzt, die Linie g h weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, so nehme man auf der Linie s u den Punkt der Tangente von 30 Graden, so wird dadurch das äußerste Ende dieser Linie auf dem Horizont des Gemähldes bestimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorstellen:



Man

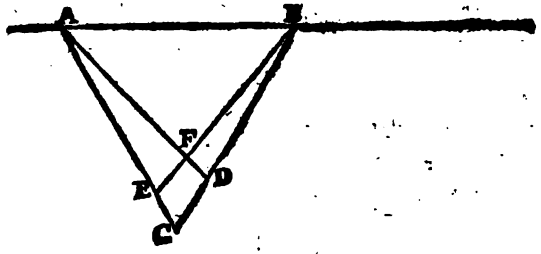
Man setze, dieses Blatt sey der Grund, worauf eine perspektivische Zeichnung zu machen ist. Die Linie OD sey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A sey die Perpendicularlinie AC gezogen, die der Entfernung des Auges gleich sey, mit dem Radius CA aber sey der viertel Theil eines Zirkels AB beschrieben. Dieser Bogen AB sey in Grade eingetheilt, und endlich seyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. s. f. auf der Linie OD angemerkt worden: so stellen die Linien A 10, A 20 u. s. f., die man rechts und links gleich setzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. s. f. vor.

Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie DE bis an den Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkte I, wohin, von D aus gerechnet, der 30 Grad fällt, ziehe man die Linie IE, so ist der Winkel IED von 30 Graden; eben so, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil cu des Horizonts die Tangente des Winkels cnu und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels eff' sey. Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach einer andern Seite wenden müßte, so daß FED, oder HEG diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen nach dem Horizont laufenden Linie KL perspektivisch parallel wäre: so darf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo sie auftritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wäre aber KL mit dem Horizont parallel, so würde es auch MN seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöst werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist: so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

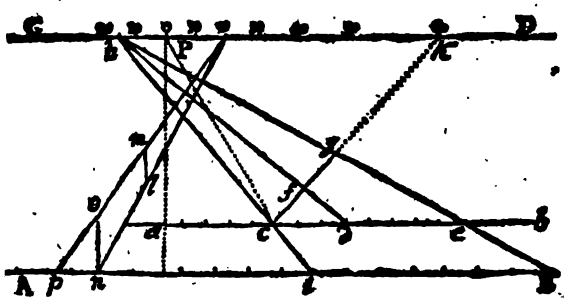
Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwey perspektivischen parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also setzet:



AB sey die Horizontallinie eines Gemähldes: so sind die Linien AC und AD einander perspektivisch parallel, und so auch CB und EB; folglich muß CD perspektivisch so groß seyn, als EF, und so CE so groß, als DF. Das ist, CD und EF sind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch CE und DF. Dieses ist der Grundsatz, worauf jede perspektivische Messung der Grössen beruhet.

Hiernächst muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maaßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also setzen:



AB sey die Grundlinie eines Gemähldes, CD dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn ab dessen unterste Linie wäre, so darf man nur ab so eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abstandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf ab stoßenden Linie cfg eine Länge abzuschneiden, die eine gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel dcf gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben soll, von c nach e tragen, damit ce eben so groß würde, als cg perspektivisch seyn soll: weil nun cg und ce gleich sind, so sind auch die Winkel cge und ceg gleich, und aus dem Winkel gce bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade: so ist, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie eh, wie vorher gelehrt worden, so daß der Winkel ceh von 75 Graden werde, so wird sie die Linie cg so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als ce würklich ist.

Man merke hier den Umstand an, daß auf der Scale der Tangenten, Ph immer halb so viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel ecg hat. Dieses zu begreifen, ziehe man die Linie Pc. So ist der Winkel Pcb von 90 Graden. Nun sind die beyden gleichen Winkel cge und ceg zusammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels gce: das ist, jeder ist neunzig Grade weniger die Hälfte dieses Winkels gce. Woraus erhellet, daß

hr halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel gce.

Hieraus läßt sich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu bestimmen.

Die gegebene Linie sey cg. Man verlängere sie bis an die Horizontallinie CD, wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel bcg 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade, von P nach h, und ziehe aus dem Punkte h durch g und c die Linien hge und hc (oder wenn der Maaßstab nur auf AB ist, hgB und hci): so ist ce, oder iB, das Maaß der Linie cg.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischen Größe abschneiden. Wenn man von der Linie ck ein Stük cg von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träfe sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung bcg 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erstlich die Linie hci zöge, so dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, so viel Fuß und Zoll auf dem Maaßstab abzeichnen, als die Linie cg haben soll, und dann aus h durch e oder B die Linie heB ziehen, um die Linie cg von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkte der Linie nl eine in die Höhe stehende Linie lm von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf AB verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie no von besagter Größe auf, und zieht pom so, daß sie mit nl in denselben Punkt des Horizonts trifft; so hat lm die Höhe der Linie no.

In diesen wenigen Sätzen ist eigentlich schon die ganze Perspektiv enthalten; ausgenommen die besondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular ist, da denn noch besondere Betrachtungen hinzukommen müssen, in die wir uns hier nicht einlassen können. Denn hat Herr Lambert auch verschiedene sehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie man sich die Auflösung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechanisches Verfahren sehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen, sowol dessen Perspektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beschreibung eines perspektivischen Proportionalzirkels *) mit Fleiß zu studiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung der perspektivischen Kenntnisse dadurch erhalten wird **).

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwiklung der Lambertischen Methode eingelassen, weil eine blos mechanische Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche

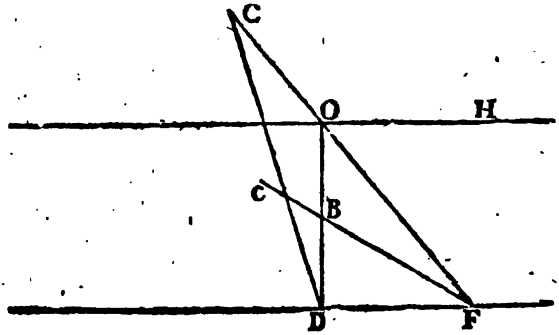
*) Augsburg 1769. 8.

**) Indem ich diesen Artikel der Presse übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe „der freyen Perspektiv," die in Zürich bey Orell, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden angegeben, wie eine perspektivische Zeichnung aus einem vorhandenen Grundriß zu machen sey.

liche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen noch in einem besondern Beyspiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit blos mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man stelle sich vor, der Grundriß liege hier auf diesem Blatte



über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen soll, sey die Fläche DOHF, so daß OH der Horizont, O der Augenpunkt sey. OD sey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich; durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man sich den Punkt B. Dieses vorausgesetzt, kann jeder Punkt des Grundrisses, als C, auf folgende Weise in seinen perspektivischen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc: so wird der Punkt c, wo diese Linie BDC durchschneidet, der perspektivische Ort des Punktes C seyn. Auf diese Weise wird jeder andere Punkt des Grundrisses gezeichnet; folglich auch ganze Figuren *).

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundsätze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Ersuchen verfertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor sich.

Das erste, worauf man bey jeder perspektivischen Zeichnung zu sehen hat, ist der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landschaft ist, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, so weiß man gewiß, daß dieser Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles steht, so weit man sehen kann, verlängert, an den Horizont stößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdeken, so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammentreffen. Darum sucht man in dem

*) S. Lamberts Perspektiv II Th. S. 64.

die Richtung der ſchattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular ſtehen; folglich, wenn man ſie verlängert, in den Au-

*) S. Augenpunkt.

P ſo genommen werden, daß die Linien DP und BP in P ſenkrecht auf einander treffen. Um alſo den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem

Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundsätze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befind-

nicht mit der Grundlinie oder untern Rand des Gemähldes sein parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammentreffen. Darum sucht man in

*) S. Lamberts Perspektiv II Th. S. 64.

dem

dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *). Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen A und B, den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bemerke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdeke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist nicht zu sehen, daß seine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereki ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderseite rechte Winkel machen: so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge steht dem Punkt O gegenüber, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes steht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges, und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten, bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden: so muß das Auge nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem

*) S. Augenpunkt.

Punkt R, der von D und B gleich weit abſteht, beſchreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieſer die Linie OP durchſchneidet, muß der Punkt P ſtehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges ſeyn. Denn es iſt aus der Geometrie bekannt, daß die auf dieſe Weiſe beſtimmten Linien PB und PD in P rechtwinklicht zuſammenſtoßen.

Endlich iſt nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das iſt, über den Punkt P zu finden. In unſerer Zeichnung ſiehet man, daß der Horizont gerade unter den oberſten Fenſtern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenſter des Hauſes C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, ſo muß ſeine Höhe über dem Punkt P nothwendig ſo genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenſter, auch mit den Bänken der oberſten Fenſter des Thurmes in einer Höhe liege. Wollte man dieſe Höhe in einem abſoluten Maaße haben, ſo müßte man wiſſen, wie hoch die Dachfenſtergiebel des Hauſes C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landſchaft iſt, liege. Dieſes kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man ſieht aus der ganzen Bauart des Hauſes C, daß es ein großes und ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu: ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern. An der Vorderſeite des Thurmes ſieht man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch, als dieſe Thüre ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch, wird es ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB ſey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Li-

nie

ie QS. Von dem Punkt o, wo OP den Zirkel durchſchneidet, theile nan, wie die Figur zeiget, die Bögen OS und oQ jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, ſo iſt dieſer dadurch in ſeine Grade getheilt, ſo wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes meſſen, ſo darf man nur ſeine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwiſchen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderſeite des Hauſes C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß OB die Tangente von 52, OD aber die Tangente von 38 Graden iſt, folglich DB, mithin auch der Winkel des Hauſes, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel VTX meſſen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm ſteht, umgeben, ausmeſſen, ſo erforderte dieſes etwas mehr Umſtände, weil die Linie TV von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite VT auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft ſie in den Punkt B. Die Seite TX aber trifft in den Punkt D. Alſo iſt der Winkel XTZ von 90 Graden, folglich hat VTX eben ſo viel. Dieſes kann man auch noch finden. Man ziehe aus T die Linie TY mit dem Horizont parallel. Weil nun TX bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, ſo ſind von O gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels YTX; folglich hat dieſer Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite VTZ bis an den Horizont, ſo trifft ſie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels ZTz, oder, welches einerley iſt, des Winkels VTY, noch 38 Grade. Darum iſt der ganze Winkel VTX von 90 Graden. Dieſes iſt nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Alſo bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben geſehen, daß an dem Thurm die Höhe ab 50 Fuß hoch kann geſchätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenſter eben ſo hoch iſt. Ferner, da die Häuſer, welche rechts und links des Thurmes ſtehen, auf demſelben Grund, worauf der Thurm und das Haus C ſtehen, ſich befinden: ſo iſt an dem Hauſe linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey oberſten Fenſter, und an dem Hauſe rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man alſo dieſe vier verſchiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, ſo dienen ſie, jede in der Entfernung, in welcher dieſe Höhen genommen worden ſind, zum Maaßſtab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet ſich z. B. daß der nicht weiter von B ſtehende mit C bezeichnete Baum eben ſo weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderſte Ecke des Hauſes F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieſes Baumes nach dem Maaßſtab gemeſſen werden, den die Höhe dieſes Hauſes an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, ſo findet man ſie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt alſo findet man das Maaß der Höhen aller Gegenſtände, die auf dem eigentlichen Boden dieſer Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hauſe C ſtehen, wenn man die Per-

pendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. B. die Länge der Mauern um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßstäben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Ecke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, soll hier noch angezeiget werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perspektivisch durch eingestekte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H, und ziehe durch denselben die Linie HK mit PD nicht perspektivisch, sondern würklich parallel, so stellt diese die Linie ID in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punkts H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßstab der Linie HK gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maaß eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perspektivische Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey 1 i P geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie IHD perspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. o P I im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie iH und ihres Bildes iH abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlanget. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre Eintheilung auch zu Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses G messen. Weil dieses ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt,) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stük, dessen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortsetzt, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Be aber auf den 140 Fuß trifft. Deswegen

ist

ſt die Breite des Hauſes oder de 140, veniger 60, das iſt 80 Fuß.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, ſedem iebhaber, der die wahren Grundſätze er Perſpektiv gefaßt hat, deren Anendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künſtler die Regeln der Perſpektiv nicht beobachtet, ſondern egen ſie gefehlet, ſo laſſen ſich auch eine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber ſchlaue Künſtler, die ſich ihrer Schwäche in der Perſpektiv bewußt ind, hüten ſich ſehr, regulaire Gegenſtände, aus denen Parallellinien nd gewiſſe Winkel könnten erkannt erden, in ihre Zeichnungen zu bringen, weil man dadurch am leichteſten hre Fehler entdeken würde.

Wir können dieſen Artikel nicht chließen, ohne die Frage berührt zu haben: ob die Alten die Perſpektiv n ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es iſt bekannt, daß über dieſen Punkt vielfältig geritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft iſt es, wol aus dem wenigen, was Euklides über die Perſpektiv geſchrieben, als aus dem, was Vitruvius an wey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperſpektiv, als eine beſondere Wiſſenſchaft, die dem Mahler nützlich ſey, gekannt, und daß ſie gewußt haben, daß ohne dieſelbe gewiſſe Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß ſie es aber in dieſer Wiſſenſchaft eben nicht weit gebracht haben, ſieht man aus der ſchwachen Perſpektiv des ſonſt wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinſchneider ſich an das wenige, was man von der Perſpektiv wußte, gar nicht, oder doch höchſt ſelten gekehrt haben, beweiſen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künſte. Die vollſtändige Wiſſenſchaft der Perſpektiv iſt darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzuſehen. Die erſten, die den Grund dazu ſcheinen gelegt zu haben, ſind Leonhard da Vinci und unſer Albrecht Dürer. Wer aber zu wiſſen verlanget, wie die Perſpektiv von der Zeit dieſer Männer allmählig zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, der wird, in der ſo eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perſpektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beyſammen finden.

*) Lib. VII. proœm. Lib. I. c. 2.

Der beſondern Anweiſungen zur Perſpectiv ſind ſo viele geſchrieben worden, daß es ſchwer fallen würde, ſolche ſämmtlich anzuführen. Ich ſchränke mich alſo auf diejenigen ein, welche für die Künſtler brauchbar ſeyn können. Es ſind folgende, in lateiniſcher Sprache: Ioa. Cantuarienſis Perſpectiva, Piſ. 1508. f. Ital. mit Anm. von P. Galucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, de natura, ratione, et prœfectione radiorum viſus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perſpectivam vocant, Lib. X. Norimb. 1551. f. mit K. — Ioa. Fr. Niceroni . . . Tavmaturgus opticus ſtudioſiſſ. Perſpectivae, Par. 1638. f. Franz. unter dem Titel, Perſpective curieuſe, Par. 1663. f. — Perſpectiva horaria, Auct. Em. Maignan, Rom. 1648. — Andreas Putei, ſ. Porzi Perſpectiva Pictor. et Architector. Rom. 1693 - 1700. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erſte enthält 105, der zweyte 121 Kpfr.) Deutſch und Lat. von J. Vorbarth und G. Conr. Bodenner, Augsb. 1706 - 1709. f. Engl. und Lat. von Strut, Lond. 1693 - 1707. f. (Die Brauchbarkeit des Werkes iſt bekannt.) — Ram. Rampinelli Lection. opticae, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4. —

In italiäniſcher Sprache: Trattato di Proſpettiva di Bern. Zenale da Trevigi, Mil. 1524. f. — Pratica della Proſpettiva di M. Dan. Barbaro . . . Ven. 1559. 1568. 1669. f. mit K. (Ein wirklich nützliches Werk.) — Diſpareri in materia d'Archit. e di Proſpettiva, Breſc. 1572. 4. — Le due regole della Proſpettiva pratica di Giac. Barozzi di Vignola con i Comment. del P. Egn. Danti, R. 1583. 1611. 1644. f. Bol. 1683. f. Ven. 1743. f. — La Pratica di Proſpettiva, del Cav. Lor. Sirigati, Ven. 1596. 1626. f. — Diſc. intorno al diſegno con gl' inganni del occhio, Proſpet. prat. di P. Accolti, Fir. 1625. f. — Proſpett. prat. di Bern. Contino, Ven. 1645. 1684. f. — Paradoſſi per praticar la Perſpettiva, ſenza ſaperla, da Giul. Troili . . . Bol. 1672. 1683. f. — Nuova pratica di Proſpettiva da Paolo Amato, Pal. 1736. f. — Tratt. teor. pratico di Proſpett. di Euſt. Zanotti, Bol. 1766. 4. mit Kupf. — Della Geom. e Proſpettiva prat. di Bald. Orſini, R. 1774. 12. 3 Bde. —

In holländiſcher Sprache: Het Perſpectiv Conſte van John Frieſs Vredemann, Lond. 1559. f. Amſt. 1633. f. 2 Bde. Franz. durch Marolois, ich weiß nicht wenn? Eine ſpätere Ausg. führt den Titel, La Perſpect. contant la Theorie que la Pratique, Amſt. 1662. f. Deutſch, nach der franz. Ueberſ. Amſt. 1628. f. 2 Th. — Onderwyſinge in der Perſpective Conſte, door Henr. Hondius, In's Gravenh. 1622. 1647. f. Lat. ebend. 1647. f. —

In franzöſiſcher Sprache: Livre de Perſpective, p. J. Couſin, Par. 1560. f. 1587. 4. — Leçons de Perſpective, p. Jacq. Andr. du Cerceau, Par. 1576. f. — La Perſpective, avec la raiſon des ombres et des miroirs, p. Sal. de Caux, Lond. 1612. f. — La Perſpective de Math. Joſſe, Par. 1635. f. mit 55 Kpfrt. lat. und franz. — La Perſpective prat. neceſſaire à tous les Peintr. Grav. et Archit. . . . par un Relig. de la Comp. de Jeſus, Par. 1642. 4. 1663. 4. 1679. 4. Th. Engl. von Pelle 1672. 4. Von Chambers 1726. f. Deutſch, von J. C. Reinhold, Augsb. 1710. 4. — Maniere univerſelle de Mr. (Gerard) Deſargues pour praticquer la Perſpective par petit-pied comme geometral; enſemble les places et proport. des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, p. Abr. Boſſe 1648 u. f. 8. 2 Th. mit 202 Kpfrn. Holl. Amſt. 1664. 8. (Einer der weitläuftigſten aber auch der nützlichſten Werke über die Perſpectiv. Es veranlaßte zu ſeiner Zeit eine Menge Gegenſchriften, welche auch von der Perſpective handelten, wovon in den Lettres ecrites au Sr. Boſſe, ſ. l. et a. 8. Nachricht gegeben wird.) Hiezu gehört, von eben dieſem Verf. Traité des pratiques geometrales et perſpectives . . Par. 1665. 12. mit 70 Kpfrn. — Optique de Portraiture et de Peinture, p. Frcs. Huret, Par. 1675. f. — Traité de la Perſpective où ſont cont. les fondemens de la Peinture, p. le P. Bern. Lami, Par. 1701. 12. Amſt. 1734. 8. Engl. Lond. 1702. 12. (Hogedorn empfiehlt das Werk zur erſten Anleitung.) — Perſpective prat. d'Architecture, p. L. Bretez, Par. 1706. 1746. 1752. f. — Traité de la Perſpect. prat. avec des remarq. ſur l'Architect. p. le Sr. Courtonne, Par. 1710. 1725. f. — Perſpect. theoret. et prat. p. Mr. Ozanam, Par. 1711. 8. — Traité de la Perſpective à l'uſage des Artiſtes, p. Ed. Sel. Jeaurat, Par. 1750. 4. mit 110 Kpfrn. — Eſſai ſur la Perſpective pratique p. Mr. le Roy, Par. 1757. 12. — Raiſonnement ſur la Perſpective pour en faciliter l'uſage aux Artiſtes, p. Mr. Peticot, Parme 1758. f. Franz. und Ital. — Eſſai ſur la Perſpect. lineaire et ſur les ombres, p. le Chev. de Curel, Strasb. 1766. 8. — Traité de Perſpective lineaire . . . p. S. N. Michel, Par. 1771. 8. — La Perſpective aerienne ſoumiſe à des principes puiſés

puiſés dans la nature, ou nouv. Traité de Clair-obſcur et de Chromatique, à l'uſage des Artiſtes, p. Mr. de St. Morien. Par. 1789. 8. —

In engliſcher Sprache: Practical Perſpective made eaſy, by Moxon 1670. f. — Architect. Perſpective, by Peake, f. a. f. — Perſpective made eaſy, by W. Halfpenny, f. a. f. — Strereography, or a compleat body of Perſpective in all its branches, by J. Hamilton, Lond. 1738. 1749. f. mit 130 Kpfrn. — Perſpective made eaſy in Theory and Practice, by J. Kirby, Lond. 1755. 1768. 4. Buch gehört hieher, von eben dieſem Verf. Perſpective of Architect. . . . reduced from the princ. of Brook Taylor and performed by two rules only of univerſal application, Lond. 1755. 1761. f. 2 Bde. — The art of drawing in Perſpective made eaſy to thoſe, who have no previous knowledge of Mathem. by J. Ferguſon, Lond. 1755–1778. 8. — Practice of Perſpective, by J. Highmore, 1764. 4. — The Theory of Perſpective in a method entirely new . . . by J. Lodge Cowley, Lond. 1766. 4. 2 Bde. — A familiar Introduction to the Theory and Practice of Perſpective, by Joſ. Prieſtley, Lond. 1770. 8. — The Elements of linear Perſpective, demonſtrated by geometrical principles . . . by Edw. Noble, Lond. 1771. 8. — A compleat Treat. on Perſpective in Theory and Practice, on the principles of D. Brook Taylor, by Th. Malton, Lond. 1776. fol. —

In deutſcher Sprache: Von der Kunſt Perſpectiva 1509. f. mit 37 Holzſchn. — Gualt. Heinr. Rivii . . . Bücher der neuen Perſpectiv, oder von dem rechten Grunde des künſtlichen Malens und Bildens, Nürnb. 1547. f. — Unterweiſung des Zirkels und Richtſcheids, auch der Perſpectiv . . . von Joh. Lautenſak, Frkf. 1567. f. — Perſpectiva corpor. regular. . . . d. i. Eine kurtze Fürweiſung, wie die fünf regulieren Körper u. ſ. w. durch Chriſtph. Wenzel Jamitzer, Nürnb. 1564. f. — Lud. Bruns Prax. Perſpect. d. i. Von Verzeichnungen, ein ausführlicher Bericht . . Leipz. 1615. f. — Hs. Lenkarts Abhandl. von der Perſpectiv, Augsb. 1616. f. (So führt Fueßli das Werk an; H. u. Muer ſetzt es bereits ins J. 1567; aber Lenkart wurde erſt im J. 1573 gebohren. Ob übrigens die „Optica, d. i. kurze doch gründliche Anzeigung, wie nöthig die Kunſt der Geometrie ſey in der Perſpektiv, Augsb. 1616. f.“ eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Andr. Alberti Zwey Bücher von der, ohne und durch die Arithmetika gefundenen Perſpectiv, und von dem dazu gehörigen Schatten, Nürnb. 1623. 1627. f. — Pet. Haltens Perſpectiviſche Reißkunſt, Augsb. 1605. fol. — Perſpectiva Pes Picturae, d. i. Kurze und leichte Verfaſſung der practicabelſten Regul zur perſpectiviſchen Zeichnungskunſt, von J. J. Schübler, Nürnb. 1719. 1720. f. 2 Th. mit 50 Kpfrn. — Lucidum Proſpectivae Speculum, d. i. Ein heller Spiegel der Perſpectiv . . . von P. Heinecken, Augsb. 1727. f. mit 93 Kupfrn. Ebend. 1753. fol. mit 18 Plaſ. und 108 Kpfrn. — Joh. Chriſtph. Biſchofs Kurzgefaßte Einleit. zur Perſpectiv, Halle 1741. 8. — Die freye Perſpectiv, oder Anweiſung, jeden perſpectiviſchen Aufriß von freyen Stücken, und ohne Grundriß zu verfertigen, von J. H. Lambert, Zür. 1759. 8. Verm. ebend. 1774. 8. Frzſch. ebend. 1759. 8. welchen eben dieſes Verfaſſers „Kurzgefaßte Regeln zu perſpectiviſchen Zeichnungen, vermittelſt eines, zu deren Ausübung . . . eingerichteten Proportionalzirkels, Augsb. 1768. 8. gehört. — Die Erlernung der Zeichenkunſt, durch die Geometrie und Perſpectiv, von G. H. W. (Werner) Erf. 1764. 8. (Ein ſehr mittelmäßiges Büchlein.) — Ausführl. Unterricht von der Perſpectiv, nach einer ſehr leichten und deutlichen Methode . . . von C. Phil. Jacobi, Amſt. 1767. 8. mit 60 Kpfrn. — Abhandlung von der Perſpectiv, von P. Luc. Voch, Augsb. 1780.

n nun die Anwendung der oben
ikelten Grundsätze zu Beurthei-
perspektivischer Zeichnungen zu
n, nehme man die hier befind-
S. Lambert Perspektiv II Th. S. 64.

nicht mit der Grundlinie oder
untern Rand des Gemähldes
parallel laufen, nothwendig in der
Zeichnung auf dem Horizont zusam-
mentreffen. Darum suche man in
den

dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *). Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen A und B, den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdeke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereki ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderseite rechte Winkel machen: so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge steht dem Punkt O gegenüber, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes steht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges, und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten, bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden: so muß das Auge nothwendig so gesetzt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem

*) S. Augenpunkt.

Punkt R, der von D und B gleich weit abſteht, beſchreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieſer die Linie OP durchſchneidet, muß der Punkt P ſtehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges ſeyn. Denn es iſt aus der Geometrie bekannt, daß die auf dieſe Weiſe beſtimmten Linien PB und PD in P rechtwinklicht zuſammenſtoßen.

Endlich iſt nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das iſt, über den Punkt P zu finden. In unſerer Zeichnung ſiehet man, daß der Horizont gerade unter den oberſten Fenſtern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenſter des Hauſes C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, ſo muß ſeine Höhe über dem Punkt P nothwendig ſo genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenſter, auch mit den Bänken der oberſten Fenſter des Thurmes in einer Höhe liege. Wollte man dieſe Höhe in einem abſoluten Maaße haben, ſo müßte man wiſſen, wie hoch die Dachfenſtergiebel des Hauſes C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landſchaft iſt, liege. Dieſes kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man ſieht aus der ganzen Bauart des Hauſes C, daß es ein großes und ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu: ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern. An der Vorderſeite des Thurmes ſieht man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch, als dieſe Thüre ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdekt. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch, wird es ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB ſey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Li-

nie

die QS. Von dem Punkt o, wo OP den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bögen OS und oQ jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes messen, so darf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft; daß OB die Tangente von 52, OD aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich DB, mithin auch der Winkel des Hauses, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel VTX messen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfoderte dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie TV von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite VT auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft sie in den Punkt B. Die Seite TX aber trifft in den Punkt D. Also ist der Winkel XTZ von 90 Graden, folglich hat VTX eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie TY mit dem Horizont parallel. Weil nun TX bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels YTX; folglich hat dieser Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite VTZ bis an den Horizont, so trifft sie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels ZTz, oder, welches einerley ist, des Winkels VTY, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel VTX von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe ab 50 Fuß hoch kann geschätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden: so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Hause rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maaßstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet sich z. B. daß der nicht weiter von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderste Ecke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maaßstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maaß der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Per-

pendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. B. die Länge der Mauern um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßstäben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Ecke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, soll hier noch angezeiget werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perspektivisch durch eingesteckte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H, und ziehe durch denselben die Linie HK mit PD nicht perspektivisch, sondern würklich parallel, so stellt diese die Linie ID in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie HK würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punktes H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßstab der Linie HK gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maaß eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perspektivische Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey 1i P geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie IHD perspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie iH und ihres Bildes iH abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie IHD einzutheilen, und auszumessen verlanget. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre Eintheilung auch zu Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses G messen. Weil dieses ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit IHD parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und o an den beyden vordern Ecken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt,) so schneiden diese von der Linie IHD ein Stük, dessen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortsetzt, daß die Linie Bd auf IHD in den 60 Fuß, Bo aber auf den 140 Fuß trifft. Deswegen

ist

ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundsätze der Perspektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künstler die Regeln der Perspektiv nicht beobachtet, sondern gegen sie gefehlet, so lassen sich auch seine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber schlaue Künstler, die sich ihrer Schwäche in der Perspektiv bewußt sind, hüten sich sehr, regulaire Gegenstände, aus denen Parallellinien und gewisse Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen, weil man dadurch am leichtesten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben: ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig gestritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, sowol aus dem wenigen, was Euklides über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Mahler nützlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, gar nicht, oder doch höchst selten gekehrt haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonhard da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perspektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beysammen finden.

*) Lib. VII. proem. Lib. I. c. 2.

Der besondern Anweisungen zur Perspectiv sind so viele geschrieben worden, daß es schwer fallen würde, solche sämmtlich anzuführen. Ich schränke mich also auf diejenigen ein, welche für die Künstler brauchbar seyn können. Es sind folgende, in lateinischer Sprache: Ioa. Cantuariensis Perspectiva, Pis. 1508. f. Ital. mit Anm. von P. Galucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, de natura, ratione, et prospectione radiorum visus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perspectivam vocant, Lib. X. Norimb. 1551. f. mit K. — Ioa. Fr. Niceroni . . . Thaumaturgus opticus studiosiss. Perspectivae, Par. 1638. f. Franz. unter dem Titel, Perspective curieuse, Par. 1663. f. — Perspectiva horaria, Auct. Em. Maignan, Rom. 1648. — Andreas Putei, s. Porzi Perspectiva Pictor. et Architector. Rom. 1693-1700. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erste enthält 105, der zweyte 131 Kpfr.) Deutsch und Lat. von J. Vorbarth und G. Conr. Bodenner, Augsb. 1706-1709. f. Engl. und Lat. von Strut, Lond. 1693-1707. f. (Die Brauchbarkeit des Werkes ist bekannt.) — Ram. Rampinelli Lection. opticae, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4. —

Seſſel, auf welchem Pindar, ſo oft er dahin gekommen, ſeine Päane ſoll abgeſungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch ſehr viele andere Gedichte, Päane, Bacchiſche Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerſpiele und andere geſchrieben. Die bis auf unſre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter beſingt darin das Lob derer, die zu ſeiner Zeit in verſchiedenen öffentlichen Wettſpielen geſieget haben. Solche Siege waren damals höchſt wichtig; „die höchſte Ehre im Volke war, ein Olympiſcher Sieger zu ſeyn, und es wurde dieſelbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt ſich (dadurch) Heil wiederfahren; daher dieſe Perſonen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erſtrekten ſich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher ſie die Koſten aufbrachten, und der Künſtler derſelben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun *).“ Dieſe Sieger alſo beehrte Pindar mit ſeinen Geſängen.

Für uns ſind jene Spiele ganz fremde Gegenſtände, und die Sieger völlig gleichgültige Perſonen. Aber die Art, wie der Dichter ſeinen Gegenſtand jedesmal beſingt; die Größe und Stärke ſeiner Beredtſamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingeſtreuten Anmerkungen und Denkſprüche, und der hohe Ton der Begeiſterung, der ſelbſt den gemeineſten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenſtände in einem merkwürdigen Lichte darſtellt: dieſes macht auch uns den Dichter höchſt ſchätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechiſchen Sprache, und der griechiſchen Litteratur überhaupt, als ich beſitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft ſchnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, dieſem Dichter ganz eigenen Vortrag hervorleuchtet. Was man überall zuerſt an ihm wahrnimmt, iſt gerade das, was auch in unſerm deutſchen Pindar, ich meyne Klopſtoken, zuerſt auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch ſelbſt ſolche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unſrer Aufmerkſamkeit eine ſtarke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeiſterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantaſie und Empfindung weit höher als gewöhnlich, zu ſtimmen. Indem er uns mit Gegenſtänden unterhält, die für uns fremd und nicht ſehr intereſſant ſind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und ſittliche Gegenſtände tief nachgedacht hat, und ſehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beſchäfftigen; als einen Mann von dem feineſten ſittlichen Gefühl, und von der reichſten und zugleich angenehmſten Phantaſie. Jeder Gegenſtand, auf den er ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, erſcheinet ſeiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorſtellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Menſch ihn würde geſehen haben; und dann unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und intereſſante Weiſe.

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt.

Weise darüber. Gar oft aber wen-
det er den Flug seiner Betrachtungen
so schnell, und springt so weit von
der Bahn ab, daß wir ihm kaum
folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich
an eine Entwiklung des Charakters
dieses sonderbaren Dichters einzulas-
sen, die weit stärkere Kenner desselben
nicht ohne Furchtsamkeit unterneh-
men würden. Wer ihn noch nicht
kennt, der wird in den Versuchen
über die Litteratur und Moral des
Herrn Clodius *) noch verschiedene
andere richtige Bemerkungen hierüber,
mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird
der berühmte Herr Hofrath Heyne in
Göttingen, der uns kürzlich eine
schöne Ausgabe dieses Dichters mit
richtigen Bemerkungen gegeben hat,
in dem zweyten Theile uns den
Charakter desselben ausführlich schil-
dern.

* *

Die Ed. pr. des Pindar († 3579) ist die
von Aldus, Ven. 1513. 8. gr. und ohne
Scholien, und die erste mit Scholien,
Rom 1515. 4. erschienen. Von der ersten
Art sind noch die Baseler 1526. 8. die Pa-
riser 1558. 4. Heidelb. 1590. 8. Glasg. 1754.
2. 4 Bd. und gr. und lat. ohne Scholien
die von H. Stephanus, P. 1560. 16. (mit den
übrigen gr. lyr. Dichtern) von Aem. Portus,
Heidelb. 1598. 8. Von Erasm. Schmid,
Wit. 1616. 4. 2 Bd. die Glasgower 1744.
2. 2 Bd. Von Hrn. Heyne, Gött. 1773.
2. 2 Bd. Mit den Scholien, von West und
Welsted, Oxf. 1697. f. (b. A.). Den frü-
hern Ausgaben liegt größtentheils nur die
Römische zum Grunde; eine zweyte des
Heinr. Stephanus 1566. hat sehr eigen-
mächtige Veränderungen; Hr. Heyne hat
auch die Aldinische zu Rathe gezogen.
Die Scholien sind zum Theil von alten
Grammatikern, und zum Theil neuere
von dem Demetrius Triclinius. — Die,
von ihm auf uns gekommenen Gedichte be-
stehen bekanntermaßen aus Olympischen,

*) Erstes Stück S. 49 u. f.

Pythischen, Nemeischen und Isthmischen
Siegesgesängen, und belaufen sich auf 45.
Die von ihm übrigen Fragmente hat J.
Gottl. Schneider, Strasb. 1776. 4. her-
ausgegeben; und ein Verzeichniß der von
ihm verloren gegangenen Schriften findet
sich in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 15.
§. 7. — —

Uebersetzt sind seine Gedichte in das
Italienische, von Aless. Adimari, Pisa
1631. 4. (mehr Paraphr. als Uebers.) von
Giamb. Gualter, Rom 1762-1768. 8. 4 Th.
und einige einzele von Camillo Lenzoni,
(Parafrasi, Fir. 1631. 4.) Giul. Mazzoni.
(Odi scelte, Pasari 1776. 8.) u. a. m.
— In das Französische: Von Fres.
Martin, Par. 1617. 8. Von Pierre de La-
gausie, Par. 1626. 8. und einzele Oden
von Ant. de la Fosse (die 2te der Olymp.
bey s. Anakr. Par. 1706.) Von Guil.
Massieu (die 1te, 2te, 12te und 14te der
Olymp. und die 1te und 2te der Isthm.
in den Mem. der Acad. des Inscr.) Von
Cl. Gallier (die 4te und 5te der Olymp.
ebend. im 14ten Bd.) Von Gozzi (die
Olympischen, P. 1754. 12.) Von Goffart
(acht, bey s. Disc. sur la Poesie, Par.
1761. 12.) Von Vauvilliers (sechse, bey
s. Essai sur Pindare, Par. 1772. 12.)
Von Chabanon (die Pythischen, Par.
1772. 12. und zwey Isthmische, in den
Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 32.
Quartausg.) — In das Englische:
Von Abr. Cowley (die 2te Olymp. und
die erste Nem. paraphr. 1656. und bey
s. Pindarischen Oden, Lond. 1681. 8.)
Von Gilb. West (zwölf in ger. Versen,
nebst einer Abhandlung über die Olymp.
Spiele, Lond. 1749. 4. und 1753. 8.
2 Bd. 1766. 8. 3 Bd. eine schöne unge-
treue, zuweilen gar weitschweifige Para-
phrase.) Von Henr. J. Pye (Six Olym-
pic Odes . . . being those omitted
by Mr. West, Lond. 1775. 12. und
im 1ten Bd. s. Poems, Lond. 1787. 8.
2 Bd. matter als die Westische.) Von
B. Green (alle von den vorher angeführ-
ten, nicht übersetzte, mit Anmerk. über
Pindars Oden und Schriften, Lond.
1779. 4.) Von W. Taylor (Odes of

Pindar and Horace, Exet. 1790. 8. aber nur einige.) — In das Deutſche: Von Steinbrüchel (Ueberhaupt ſechs; die fünf erſten Olympiſchen, bey ſ. vier Trauerſpielen des Sophocles, Zür. 1759. 8. die eilfte im 2ten Th. der Litterbr. (nebſt der erſten und vierten) S. 226. In den Lyr. Epiſchen und Elegiſchen Verſ. Halle 1759. 8. die 14te Olympiſche. In der Fortſetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, von Gottl. Fdr. Ernſt Schönborn, Hamb. 1770. 8. S. 137. die neunte Pythiſche Ode (nicht die erſte Olympiſche oder die achte Pythiſche, wie die Ueberſetzer Bibl. S. 24. ſagt.) Von Joh. Tob. Damm, Berl. 1770 - 1772. 8. ſämmtlich; Von M. Anton (die 2te Olymp. in ſ. Ueberſ. griech. lat. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Von Chriſtn. Dav. Hohl (die 6te Olymp. und ein Stück von der vierten in dem kurzen Unterricht in den ſchönen Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chem. 1771. 8. 2 Th.) Von H. Grillo (die 11te Olymp. im Götting. Almanach von 1772.) In dem Taſchenbuch für die Dichter, Abth. 4. die vierzehnte Olympiſche. Von Hrn. Voß (die erſte Pythiſche, im deutſchen Muſ. 1777.) Von H. Gedicke (die Olympiſchen, Berl. 1777. 8. die Pythiſchen, ebend. 1779. 8.) In dem deutſchen Muſeo vom Jahre 1780. die 2te Olympiſche. Von Gurlitt, die 5te Iſthm. und die 5te Nem. im Merkur v. J. 1785 Mon. Jul. und Auguſt; die 8te Nem. in Muſ. v. J. 1786 Mon. März; die 3te, 7te, 11te, 4te und 8te Iſthm. im Humaniſtiſchen Magaz. Helmſt. 1787 u. f. 8. Auch finden ſich deren noch im 1ten Th. von C. P. Conzens Beytr. für Philoſ. u. ſ. w. Reutl. 1786. 8. und in G. W. C. Starkens Gedanken über die Ueberſ. gr. und röm. Dichter, Halle 1790. 8. —

Erläuterungsſchriften: Auſſer den, bey verſchiedenen Ueberſetzungen befindlichen, hierher gehörigen Schriften, Franc. Portae Commentar. in Pind. Gen. 1583. 4. — Bened. Aretii Commentar. Gen. 1587. 4. — Aem. Portae Lexic. Pindaric. Hanov. 1606. 8. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace, par Mr. Fr. Blondel . . . Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. lat. in den Dissert. ſel. crit. de poet. gr. et lat. des J. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. Engl. von Ralph Schomberg (ohne des Urhebers zu gedenken.) Lond. 1769. 8. — In eben dieſer Schrift des Palmerius findet ſich die Vergleichung des J. Tollius zwiſchen Pindar und Horaz. — Ex Pindari Odis excerptae Genealogiae princ. vet. graec. gnomae ill. . . . Stad. Dav. Chytraei, Roſt. 1595. 8. — Dav. Heinſii Orat. XXVII. — Le Caractère de Pindare, par Mr. Cl. Fraguier, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. — Reflex. crit. ſur Pindare, par Mr. Maſſieu, in dem 3ten Bd. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcuſſion d'un paſſage de Pindare, cité dans Platon, par Cl. Fraguier, im 5ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausgabe. — G. Frid. Loeberi Exercit. crit. in Pind. Olymp. Od. XI. Ien. 1743. 4. — Diſcourſe on the Pindaric Ode, von Will. Congreve, in dem 3ten Bd. S. 339. ſeiner Werke, Lond. 1753. 8. 3 Bd. — Notae, Auct. Pauw, Lugd. Bat. 1747. 8. (Hr. Heyne ſagt in der Vorrede ſeiner Ausgabe des Pindar S. XV. von ihm: eum . . . multis in locis deprehendi grammaticis commentis nimium tribuere, alia pro arbitrio agere, nova ſomnia veteribus ſubſtituere.) — Guil. Barford Diſſertat. in Pind. primum Pythium, Cantabr. 1751. 4. — A. I. Ruckersfelderi Comment. quaedam cantica ſacra ex genio Pindaric. illuſtrans, in deſſen Syll. Comment. et Obſerv. crit. Faſc. I. Dav. 1762. 8. vergl. mit Klotzii Actis litter. Vol. I. P. 2. S. 117. — Demonſtrata veritas Judicii Youngiani de Logica Pindari, Thor. 1763. 4. von Williamov. — Diſcours ſur Pindare et ſur la poeſie lyrique par Mr. Chabanon in dem 32ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausgabe. —

Eſſai

Eſſai ſur Pindare par Mr. Vauvilliers, Par. 1772. 8. — De Pindari Odis Conjecturae I. Al. Mingarelli, Bol. 1772. 4. (Wider die von einem neuen Italieniſchen Ueberſetzer der Pſalmen angeſtellte Vergleichung zwiſchen dieſen und den Pindariſchen Oden, und eine — keineswegs befriedigende neue Vergleichung.) — Verſuch über Pindars Leben und Schriften, von J. Gottl. Schneider, Strasburg 1774. 8. vergl. mit der Philol. Bibliothek, aber, meines Bedünkens, noch noch immer das Gründigſte, was über Pindar geſchrieben worden. — Im 2ten Stück von C. M. Clodius Verſ. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 49 u. f. iſt etwas über Pindars dichteriſchen Character geſagt. — In Rich. James Miſcell. crit. Oxon. 1781. 8. finden ſich S. 37 u. f. Emendat. in Pind. und ebend. S. 353 u. f. Zuſätze dazu von Chr. Burgeſſ. — Ebendaſ. Emendat. von Jacobs, im 2ten St. S. 40 u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt. — Introduction à la lecture des Odes de Pindare, p. J. J. Bridel, Lauſanne 1785. 12. — Unter Aug. Matthiä Observat. critic. . . . Gött. 1789. 8. finden ſich mehrere den Pindar betreffend. — De converſione Pindar. Auct. Mich. Emil. Hermann, Görl. ſ. a. 4. — Mythol. Pindar. Spec. I. Diſp. Io. Chr. Frid. Goetſchel, Erl. 1790. 4. — — Ferner gehören hieher die verſchiedenen, in den olympiſchen und griechiſchen Spielen überhaupt handelnden Schriften, als: Pet. Fabri Agoniſticon, & de re athletica, ludisque Vet. gymn. mus. atque circenſ. Lugd. 1592. 4. — Aegid. Strauch Ολυμπιακος Αγων deſcript. . . . Vit. 1661. 4. und in Th. Reinii Muſeo phil. et hiſtor. Lugd. B. 1699. 8. S. 365. — Ioa. Bircherodi exercitat. de ludis gymn. praec. de certaminibus Olympic. Hafn. 1666. — Ioa. Frid. Meyeri Diſſertat. de ludi Olympic. Lipſ. 1671. 4. — Ioa. Thomark Diſſert. de Certam. Olymp. Upſ. 1708. 8. — Extrait d'une Diſſertat. de Mr. l'abbé Maſſieu, ſur les Jeux Iſthmiques, im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quarto ausg. — Recherches ſur les courſes des chevaux et les courſes des chars . . . dans les Jeux Olymp. p. Mr. l'abbé (Nic.) Gedoyn, ebend. im 8ten und 9ten Bde. — Diſſert. crit. ſur le prix que l'on donnoit autrefois aux vainqueurs dans les Jeux Pyth. im 1ten Bde. der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres . . . Remarques über dieſe Diſſert. ebend. im 3ten Bde. — Diſſert. touchant le tems de la celebration des Jeux Pyth. ebend. im 4ten Bd. — Su. Muhle Diſſert. de ludis Pyth. Hafn. 1732. 4. — Ed. Dikinſon Period. exegeſ. ſ. celebrior. Graec. ludorum Declarat. Lond. 1739. 8. — Ed. Corſini Diſſert. IV. agoniſt. quibus Olympior. Pythior. Nemeor. atque Iſthm. tempus inquiritur ac demonſt. Fl. 1747. 4. Lipſ. 1752. 8. — u. a. m. S. übrigens I. A. Fabricii Bibliogr. ant. C. XXII. §. VI. S. 985. — —

Das Leben des Pindars findet ſich, unter andern, in Georg Geraldi Hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 996. und im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biogr. der Dichter. — Ritter. Notizen in Fabric. Bibl. graec. L. II. c. 15. — —

Plagal.

(Muſik.)

Dieſes Beywort giebt man gewiſſen Kirchentonarten, die man anſieht, als wenn ſie andern Haupttonarten, welche authentiſche genennt werden *), untergeordnet, oder von denſelben abhänglich wären. Dieſe Abhänglichkeit iſt aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf ſich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewiſſe Tonſtüke ſo einzurichten, daß, wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewiſſen

*) S. Authentiſch.

sen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Sätze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortrage. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rükſicht auf dieſe Beziehung wurde die erſte Stimme authentiſch, die andere plagaliſch genennt. Alſo kann eine Tonart, die in einem Stük authentiſch iſt, in einem andern Stük plagaliſch ſeyn *).

Plan.

(Schöne Künſte.)

Jedes Werk, das einen beſtimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, in ſeiner Materie und in ſeiner Form ſo beſchaffen ſeyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines ſolchen Werks den Endzwek deſſelben, die Würkung, die es thun ſoll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten ſey. Wenn er die Mittel entdekt hat, ſo ſucht er auch die beſte Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müſſe. Durch dieſe Ueberlegung beſtimmt er die Haupttheile ſeines Werks, nach ihrer materiellen Beſchaffenheit, und die Ordnung, in der ſie auf einander folgen müſſen. Dieſes wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners iſt, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen: ſo überlegt er, was für Vorſtellungen dazu gehören, dieſe Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verſchiedenen Sätze und Vorſtellungen, von denen in ſeinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das iſt, er erfindet einen Vernunftſchluß, aus deſſen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umſtänden die beſte Form dieſes Schluſſes, und findet endlich, es ſey zu Erreichung ſeiner Abſicht nöthig, daß die Hauptſätze A, B, C u. ſ. w. deutlich entwikelt werden, und daß ſie in der Ordnung A, B, C u. ſ. w. oder C, B, A auf einander folgen müſſen. Itzt iſt der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weiſe wird jeder andre Plan gemacht, der allemal anzeiget, was für Haupttheile zu einem Werk erfodert werden, und in welcher Ordnung ſie ſtehen müſſen. Wenn dieſes gefunden worden, ſo kommt es hernach darauf an, jeden Theil ſo zu machen, wie er nach dem Plan ſeyn ſoll, und denn alle in der feſtgeſetzten Ordnung zu verbinden.

Alſo iſt bey jedem Werke von beſtimmtem Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptſache, ohne welche das Werk ſeinen Zwek nicht erreichen kann. Indeſſen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig ſey; und es iſt gar wol möglich, daß er ſehr wol erfunden iſt, und doch gar nicht, oder ſchlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder deſſelben an der nöthigen Wiſſenſchaft und Kunſt fehlet, das, was nöthig wäre, würklich darzuſtellen. Sowol in mechaniſchen, als in ſchönen Künſten iſt es möglich, daß ein der Kunſt unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß; es kann auch ſeyn, daß er die Anordnung derſelben zu beſtimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig iſt, dieſen Plan auszuführen. So könnte der gemeinſte Handwerksmann, der ein Haus will bauen laſſen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu beſtimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus beſtehen ſollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber

*) S. Tonarten des Mittl.

ber wünderen sie sehr ungeschikt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte: so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschikliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge ausser der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrnen Manne bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst abhangen. Wir müssen aber diese Betrachtungen besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden.

Zuerst scheinet dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmaks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt; und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zwek haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonstüke, eine Vase, die blos zur Ergötzung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine bestimmte Würkung thun sollte. Hier hat also kein andrer Plan statt, als der auf Schönheit abzielet. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinne fällt; sie sind im engsten Verstand Werke des Geschmaks, und blos des Geschmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie ausser dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig kein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen seyn; die kleinesten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeschlossen; alles muß wol gruppirt, und nach dem besten metrischen Ebenmaaße abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler, weil er durch nichts ersetzt wird. So müssen in der Musik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrüken; der Tanz, der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemählden von wichtigem Inhalt, übersieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Inhalt nichts Interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen setzen, wo nicht ein Werk völlig aufhören soll, ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt itzt beynahe an, unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran, den Wörtern Theorie,

Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläßigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stande ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu interessiren, alle Kunstregeln verachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalte des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle blos auf die Kunst gehende Regeln in solchen Stüken übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantasie von einem Bach, oder Händel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung setzet, mehr werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Thesens in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns setzen, ein Künstler habe in der Geschichte eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Personen von großer Sinnesart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von sittlicher und leidenschaftlicher Art vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiel, eine Epopee, oder ein großes historisches Gemählde daraus zu machen. Hier entstehet also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles, was er bey der Sache fühlt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Würkung der Dinge auf sich zu erforschen, und dann auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben: ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erweke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt wor-

orden, wird sich auch die Absicht s ganzen Werks daher bestimmen ssen. Der Künstler wird finden, daß ne Art des Eindruks darin herrhend seyn soll; daher wird er sehen, enn sein Stoff eine Handlung ist, ß am Ende derselben der Eindruk festiget und dauerhaft bleiben müsse. nd so wird ein wahrhaftig verständ ger Künstler, nicht eben, wie einige om Heldendichter gefodert haben, ne Lehre, die durch die Handlung, ie durch eine Allegorie erkennt wird, ber doch eine andere, nach Beschafnheit des Stoffs mehr oder weniger estimmte Hauptwürkung zur Absicht achen. Außer dieser aber muß er othwendig die allen Werken der unst gemeine Absicht haben, daß as, was er vorstellt, so klar, als öglich, gefaßt werde, daß nirgend twas den allgemeinen Geschmak beidigendes darin vorkomme, wodurch ie Aufmerksamkeit gehemmt werden önnte.

Hieraus nun läßt sich auch abnehnen, was bey einem solchen Werk in insehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs ie Hauptsache ist, so wird zuerst an en Plan zu denken seyn, wodurch ie Erzählung, oder Vorstellung, Wahrheit und natürlichen Zusamenhang bekommt. Der Künstler uß nachdenken, wie alles einzurichen sey, daß das, was er geschehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, nd aus ihrem Charakter folgen; aß die Charaktere selbst wahrhaft, der in der Natur gegründet scheien; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles arauf ziele, den Haupteindruk zu achen, den der Stoff auf den ünstler selbst gemacht hat, und dem r gefallen er sein Werk unternomen hat. Ueberall wird der Künstr darauf bedacht seyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geschieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüßiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeschafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem am besten übereinzustimmen scheinet. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen; und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Dem-

Demnach erfodert der gute Geschmak eine sorgfältige Bearbeitung des Plans, sowol der Materie, als der Form; und je vollkommener beyde zugleich seyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man siehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmsten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchsten Grade gefallen; und in antiken Gemählden und flachem Schnitzwerk findet man historische Vorstellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahlerischen Anordnung, und Uebertretung aller perspektivischen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken, weil jede Figur redend ist. Aber wer wird leugnen, daß solche Vorstellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

Plautus.

Ein bekannter römischer Comödiendichter, und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefähr 200 Jahre vor der Christlichen Zeitrechnung, sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Cato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Muse ganz zu seinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stüke kann überhaupt, (einzele Flekn, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmaks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateinischer Wohlredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin a) herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I Theil nachsehen. Plautus war aus Sarsina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schikſal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Bäker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverläßig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller oder Bäker gedient hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung geweſen seyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfernt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutschen Poſſenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten poſſirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb.

Denn

a) Nicht zu Berlin, sondern zu Stuttgard.

Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius sehen, in der Plautinischen Sammlung so viel schlechte Stüke, daß dieser scharfsinnige Kunstrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Diese wurden die Varronischen genennt, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die, welche wir noch itzt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stüke noch unter dem Kaiser Diocletian, und also beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

Seine meisten Stüke sind freye Uebersetzungen, oder Nachahmungen griechischer Stüke, deren Verfasser er insgemein in den Prologen nennt[a]). Wenn man dieses bey Gelegenheit des ungünstigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt: so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst fürtrefflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst poßirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gehöhnt und verspottet, und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinn und Unbesonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in schwere Verlegenheiten stürzen, darin sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu seinem recht angenehmen Contrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von sehr schätzbarem, interessantem und liebenswürdigem Charakter. An sehr comischen Vorfällen, seltsamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufschließungen ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein, oder nach Kunstregeln, aber desto glüklicher in seiner angebornen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Possenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheinet, der seine Zuhörer zwar meistentheils blos belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beißend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruk ist durchgehends den Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinfällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus?

Silete

a) Daß die Stücke des Plautus aus griechischen Stücken gezogen worden, steht nicht zu läugnen; aber daß Plautus die griechischen Verfasser in den Prologen insgemein nenne, ist ganz ungegründet; er nennet sie nur in wenigen, und kann sie nur in einigen nennen, — weil sieben keine Prologen haben.

Silete et tacete et animum advortite.
Audire jubet vos Imperator histrionicus,
Bonoque ut animo sedeant in subselliis
Et qui esurientes et qui saturi venerint.

Im Ernſthaften iſt er geſetzt, kurz und nachdrüklich, obgleich ganz in dem natürlichſten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er ſehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen ſcharfen Beobachter der Menſchen und der Sitten anzeigende Denkſprüche an. Dieſe nehmen oft die Form ſehr ernſthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, ſondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anſtändiger ſeyn, als folgende Geſinnungen?

Non ego illam mihi dotem duco esse, quae dos dicitur:
Sed pudicitiam et pudorem, et sedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis *).

Sehr fürtrefflich und höchſt rührend iſt die Art, wie in dem Perſer ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer ſchimpflichen Handlung abzubringen ſucht.

Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,
Modice et modeste melius est vitam vivere:
Nam si ad paupertatem admigrant infamiae,
Gravior paupertas fit, fides subtilior.

Als ſie ihm die Schande vorſtellte, in die er ſich ſtürzen würde, er aber dieſe Vorſtellung verachtete, ſagt ſie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia;
Etiam tum vivit, cum esse credas mortuam.

Und wie kann man nachdrüklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtſchaffenheit ſprechen, als unſer Verfaſſer in dieſer Stelle thut? Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

dieſe Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligentia — injuria — scelus: —
Haec nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est *).

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre ſehr leicht, eine große Sammlung von fürtrefflichen Denkſprüchen und Lehren aus dem Plautus zuſammen zu tragen.

Von der Dreiſtigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten ſeiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erſcheinet zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und ſagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Perſonen wieder auftreten, den Zuſchauern ſagen, wo jede Art der Bürger, die ſie etwa zu ſprechen hätten, am gewiſſeſten anzutreffen ſey. Dann giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et glorioſum, apud Cloacinae sacrum.
Diis

*) Amphitr.

*) Persae.

Ditis damnosos maritos sub Basilica quaerito.
Ibidem erunt scorta exsoleta, quique stipulari solent.
Symbolarum Collatores apud forum piscarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi ostentatores meri.
Confidentes, garrulique et malevoli supra lacum,
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipse sat habent, quod in se possit vere dici.
Sub Veteribus, ibi sunt qui dant, quique accipiunt foenore,
Pone aedem Castoris, ibi sunt, subito quibus credas male.
In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese venditant; etc.

dan hat Ursache sich zu wundern, ß die neuern comischen Dichter den ßen Reichthum jeder Art der coischen Schönheiten, der im Plaus liegt, sich so wenig zu Nutze geacht haben. Ich kenne außer dem ristophanes keinen Dichter, der die m comicam nach allen ihren Wenmgen so sehr in seiner Gewalt gebt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Fehr nicht verschweigen. Nicht ohne willen siehet man, daß er sich bisilen bis zum Possenreißer erniedrit, der sich die unanständigsten Dinerlaubt, und die Schaubühne als en Ort ansieht,

Ubi lepos, joci, risus, vinum, ebrietas decent *).

ogar mitten im Ernst, und wo es llig widersprechend ist, treibt er weilen den Narren. Ich will nur einziges Beyspiel davon anführen. n junger Mensch sucht ein Mädm, das er liebet, von dem Sclahändler, dem sie gehört, loszukaufen. Dieser war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte sich gerettet, und sich in einen an der Küste liegenden Tempel der Venus, als in eine sichere Freystadt begeben. Hier will der Sclavenhändler sie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erstaunet über die Gottlosigkeit des Sclavenhändlers u. s. w. Er sucht eine seinem Herrn so wichtige Person zu retten, und wendet sich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beystand anruft. Die Situation ist hier völlig ernsthaft; besonders aber ist der Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Person, die er nothwendig in sein Interesse ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie so etwas Unsinniges dem Plautus hat einfallen können — mischt dieser Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu seinem Beystand ruft, die ärgsten Possen und niedrigsten Spöttereyen gegen den Alten selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quaeso, si speras tibi
Hoc anno multum futurum sirpe et laserpicium,
Atque ab lippitudine usque siccitas ut sit tibi.

In diesem abgeschmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutscher Hanswurst, eine ganze Weile fort, ehe er seinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Fleken, womit sein comischer Muthwillen sie bespritzt, und die er abzuwischen sich nicht die geringste Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er sie zur Belustigung des Pöbels brauchen konnte. Da seine Stüke insgemein griechischen Inhalts sind, er aber

*) Pseudol. Prolog.

aber ſich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, ſo geſchieht es nicht ſelten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Geſichte hat, zugleich in Rom und in Athen iſt. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er ſich eben ſo wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzuge Chriſti nach Jeruſalem, die Eſelin mit einer Deke behängt hat, worauf die Wapen der dreyzehn Schweizer Cantone geſtikt waren. In ſeinem Amphitruo wird einer Geldſorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen iſt. Bisweilen läßt er den Schauſpieler mitten im Spiel plözlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorſtellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieſer und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Deſſen ungeachtet wäre jede einzele ſeiner Comödien ſchon hinreichend, uns einen hohen Begriff von ſeinen Talenten für die comiſche Bühne zu geben.

Die Ed. pr. des Plautus († 3820) iſt, cura Georg. Alexandrini Merulae, Ven. 1472. f. die 2te, Tarv. 1482. f. erſchienen. Die erſtere, correctere iſt von G. Carpentarius, Lugd. 1513. 8. Eine beſſere von Me. Angelius, Flor. 1514 und 1522. 8. Noch größere Verdienſte haben die von Joach. Camerarius, Baſel 1551 und 1558. 8. die von Dion. Lombinus und Joh. Helius, Par. 1577 und 1587. f. die von Jan. Gruterus 1592. (die erſte, worin die Stücke in Acte und Scenen abgetheilt ſind) endlich die von Friedr. Taubmann, Frankf. 1605. 1612. 1621. 4. (beſonders die zweyte) Von Ph. Pareus, Frankft. 1610. 1641. 8. Von Frdr. Gronov, Amſt. 1684. 8. (b. A.) Von Erneſti, Leipz. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. 3 Bde. Der darin enthaltenen Stücke ſind zwanzig (obgleich der Dichter deren weit mehrere geſchrieben hat, und auch die Nahmen verſchiedener auf uns gekommen ſind. S. Fabr. Bibl. lat. l. 14) als: 1) Amphitruo (überſ. in das Ital. von Pand. Colonutio, Ven. 1530. 8. Von Mauro Sellori, Rom 1702. 8. Fabricius gedenkt in ſeiner Bibl. lat. l. c. 6. noch einer von Piet. Placeta. Uebrigens iſt das Luſtſpiel des Lud. Dolce, Il Marito, Ven. 1545 und 1560. 8. eine Nachahmung dieſes Stückes; und die Novelle, Gen e Birria, (ſ. l. et a.) 8. Ven. 1516. 8. aus 236 Stanzen beſtehend, aus dieſem Stücke gezogen. In das Spaniſche, von Fr. Villalobos, Zar. 1515. 8. von Perez de Oliva, in ſeinen Werken, (Cord.) 1584. 4. Im Franzöſiſchen iſt die Nachahmung des Moliere bekannt; auch Rotrou hat unter dem Titel, Les Soſies, 1636. eine Nachahmung davon gegeben; und J. Meſchinot hat das Stück in ſ. Poeſ. div... Brug. 1500. 4. Mde. Dacier, Par. 1683. 12. überſetzt. Deutſch, von Wolf Spangenberg 1608. 8. Engliſch, von Echard, L. 1694. und von Th. Cooke, 1746. 12. welcher den ganzen Plautus überſetzen wollen. Nachgeahmt von Dryden.) 2) Aſinaria (die Eſelskomödie. In das Ital. zweymahl, Ven. 1514. 4. und von Brunamonti. Im Deutſchen hat Joh. Burmeiſter, Lüneb. 1625. 8. eine ſonderbare, auf die Geſchichte von den Vorhäuten der Philiſter, gegründete Nachahmung davon gegeben. 3) Aulularia (der Geldtopf. Ital. von C. Mar. Maggi im 1ten Band ſeiner Comedie e Rime, Mil. 1701. 12. 2 Bd. Von Lor. Scalgeſi, Fir. 1747. 8. 1750. 8. Von einem Ungen. Piſa 1763. 4. In das Deutſche von Joach. Greff, Magd. 1535. 8. Von M . . . (Kayſer) Zelle 1743. 8. ohne Text. Von Steffens, ebend. 1765. 8. und in Schirachs Magazin, Moliere hat ſeinen Avare daraus gezogen. 4) Captivi (die Gefangenen; im Franzöſ. nachgeahmt von Rotrou 1638. Ueberſetzt von einem Ungen. Par. 1666. 12. Von P. Coſte, Par. 1713. 8. Deutſch, von Mart. Hoyneccius 1582 und im 2ten St. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. und von Lipſius,

ipſius, Schmalk. 1768. 8. Ueber das Stück ſelbſt findet ſich eine Abhandl. in dem 3ten Bd. der Hiſt. crit. de la Republ. es lettres, und in den Nouv. de la ep. litt. J. 1716. ein Brief von La Coſte; ine Critik in dem 3ten St. der oben anführten Beyträge.) 5) Cureulio (die ey erſten Acte deutſch, im 7ten Stück er Neuen Erweiterungen.) 6) Caſina Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. er arme Berrardo hat ſich in der Anleitung der vornehmſten Bücher in allen heilen der Dichtkunſt, S. 507. in das Zörtchen Suddetto (der Vorhergenannte) äſſen verwandeln laſſen, wahrſcheinlich, ril Bertram, in ſ. Entwurf einer Geichte der Gelahrtheit, I. S. 278. wo dieſe Ueberſetzung nach der von der Mollaria eben dieſes Verfaſſers anzeigt, ſeir Gewohnheit, in der Sprache zu ſchreiı, aus welcher er Bücher anführet, ges ſtis, hinzu geſetzt hat, dal Suddetto.)) Ciſtellaria (das Käſtchen.) 8) Epicus (Einzeln gab das Stück Andr. Wille, rfurt 1604. 8. heraus. Ital. von Rinngellieri Alticozzi, Fir. 1749. 4. Franſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. nglisch, von Lawr. Echard, Lond. 94. 8. 9) Chryſalus ſ. Bacchides Ital. von Lud. Domenichi, Flor. 1563. Ven. 1626. 12. Deutſch von Albr. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey dem uche Schimpf und Ernſt, Frſt. 1550. f.)) Phaſma ſ. Moſtellaria (das Geſpenſt; tal. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. achgeahmt von Addiſon in ſ. Geſpenſt t der Trommel, und von Regnard in retour imprevu.) 11) Menaechmus (Ital. von einem Ungenannten, Ven. 18. 8. Von Giac. Vinctoli, unter dem hmen von Nico Grito, Perugia 1739. n. Angel. Alticozzi, Triſſino, Por, u. a. m. haben ſie im Ital. nachhmt. Uebrigens wurde dieſes Stück eits im J. 1486 zu Ferrara Italieniſch gſtellt. S. Rer. Ital. Script. Bd. 24. l. 278. Spaniſch, Antw. 1555. 8. muthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. nnichfaltig nachgeahmt, als von Rotrou, gnard, u. a. m. Engliſch, von einem Ungenannten W. Lond. 1595. 4. (Bey dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß, dem Warton (Hiſt. of Engl. Poet. 2. S. 363. zu Folge, bereits im J. 1520 ein Stück des Plautus, in einer engliſchen Ueberſetzung aufgeführt, und dadurch das Drama der Alten in England gleichſam eingeführt worden; allein der Nahme des Stückes iſt mir nicht bekannt.) Deutſch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey Schimpf und Ernſt, Frſt. 1550. f. 1557. 8. Von L. Lipſius, Schmalkalden 1768. 8.) 12) Pyrgopolinices ſ. Miles glorioſus (Ital. von Angel. Carmeli, unter dem Nahmen Lacermi, mit einem lat. Commentar und dem Text, Ven. 1742. 4. Spaniſch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. mehr überſetzt, als nachgeahmt von Jean de Baif, in ſ. Jeux, Par. 1573. 8. von einem Ungen. Par. 1639. 4. 13) Der Kaufmann. (Der engliſche Kaufmann des Colmann hat nur dem Titel nach Aehnlichkeit mit dem Stücke des Plautus.) 14) Pſeudolus (Ital. von Giuſ. Torelli, Flor. 1765. 8. Deutſch, ſehr auslaſſend, im 1ſten Bd. von Hrn. Schmidts Biographie der Dichter.) 15) Poenulus (Ital. von einem Ungen. Ven. 1530. 8. 16) Die Perſerin. 17) Rudens (das Schiffſeil; einzeln, muſtermäßig herausg. von F. W. Reiz, Lipſ. 1789. 8. Ital. von Greg. Redi, im 2ten Th. ſeiner Werke, und nachgeahmt von Lud. Dolce in ſeinem Ruffiano, Ven. 1560. 12. Franzöſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engl. von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. Deutſch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, Brandenb. 1767. 8. und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8.) 18) Stichus. 19) Trinummus (der Dreyling; Ital. von Rin. Angel. Alticozzi; Deutſch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8. Nachgeahmt von Destouches und Leſſing in dem Schatze.) 20) Truculentus (der Grobian, nur Fragment.) —

Auſſer den bereits angeführten Ueberſetzungen der einzeln Stücke, iſt Plautus vollſtändig in das Franzöſiſche drey-

mahl überſ. von Mich. Marolles, Par. 1658. 8. 4 Bd. Von Heinr. Phil. de Limiers, Amſt. 1719. 12. 10 Bd. mit Weglaſſung der von H. Coſte und Mde. Dacier überſetzten Stücke. Stichus und Trinummus ſind in Perſen. Von Nic. Gueudeville, Leiden 1719. 12. 10 Bd. In das Engliſche von Bonnel, Thornton und Warner, Leipz. 1767–1773. 8. 5 Bd. in reimfreye Verſe. Im Deutſchen haben wir Luſtſpiele nach dem Plautus, Leipz. 1774. 8. von Joh. Mich. Lenz (die Ausſteuer nach der Aulularia; die Entführungen nach dem Mil. glor. das Wetterchen, nach der Asinaria; die Buhlſchweſter nach dem Truculentrus; und die Türkenſclaven nach dem Curculio.) Und auſſer den, einzeln angeführten Stücken, iſt der 1te Th. einer neuen Ueberſ. Berl. 1784. 8. erſchienen. —

Erläuterungsſchriften: Adverſus Calumniatores Plauti Diſſ. Auct. Franc. Flor. Sabinus, Baſil. 1540. 8. — Bey der Ausgabe des Dichters von J. Camerarius, Baſ. 1558. 8. findet ſich von dem Herausgeber eine Differt. de carminibus comicis. — De Plautinor. Carminum ratione libel. Auct. Andr. Alciati, bey der Ausg. des Plautus, Baſel 1568. 8. und bey den Eruditor. aliquot viror. de Comoed. et comic. verſibus Commentar. . . . ebend. in eben dem Jahre. — In eben dieſem Werke finden ſich, auſſer einigen, die Comödie überhaupt betreffenden Schriftchen, noch des zuletzt genannten Schriftſtellers Lex. voc. Plautinar. des J. Camerarius Annotat. in Plauti Comoed. des Adr. Turnebus Obſervat. in Plautum, aus ſ. Adverſar. u. a. dergl. m. — De Plauti Latinitate ſcripſ. Henr. Stephanus, Par. 1578. 8. — Ad Horatii, de Plauto et Terent. Judicium, Diſſert. von Dan. Heinſius, bey ſ. Ausg. des Terenz, Amſtel. 1618. 12. ſo wie bey dem Weſterhofiſchen und Zeuniſchen Terenz. — Benedict. Fioretti hat in ſeinen Proginaſmi poetici, Fir. 1620. u. f. 4. 5 Bd. verſchiedene, de Plautus betreffende Progr. als I. 23. S. 93. (Ausg. v. 1695.) II. 30. 31. 32. S. 76 u. f. III. 143. S. 395 u. f. IV. 21. 22. 23. S. 628. f. V. 22. 23. S. 109. Dieſe (aber ich weiß nicht, ob alle?) überſetzte Janus Pomelius in das Lateiniſche, und Phil. Pareus fügte ſie ſ. Commentar. de paricul. lat. linguae, Frcft. 1647. 12. unter dem Titel, Apologia pro Plauto oppoſita ſaevo judicio Horatiano et Heinſiano bey. (S. Fabr. Bibl. lat. I. S. 25.) Leſſing, in ſeiner Lebensbeſchreibung des Plautus (Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters S. 33. N. 5.) und Hr. Schmidt in ſeiner Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt S. 507. führen dieſe Apologie als beſonders, und urſprünglich lateiniſch von Bened. Fioretti geſchrieben, an; mir dieſe Art kenne ich ſie nicht. — Ph. Parei De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. Method. Frcft. 1638. 8. — De vita ac ſcriptis Plauti, Terentii . . . . Diatr. Caſp. Sagittarii, Alt. 1671. 8. — Lectiones Plautinae hab. a Io. Fr. Gronovio, Amſtel. 1740. 8. — Mehrere Schriften dieſer Art, welche, zum Theil, von den verſchiednen Herausgebern ſchon benutzt worden, ſind in Fabr. Bibl. lat. I. S. 23. Lipſ. 1773. 8. verzeichnet. — Hiſtor. latinor. majoris nominis Poetar. Spec. I. de M. A. Plauto, et Publ. Terentio Afro, Auct. I. A. Riegg, Frieb. 1760. 8. —

Das Leben des Plautus findet ſich in Greg. Geraldi Vit. poetar. S. 834. Baſ. 1545. 8. In Cruſius Lebensbeſchr. Röm. Dichter Bd. 2. S. 303. deutſcher Ueberſetzung. In den Beyträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stück. 1750. 8. S. 14. und in Hrn. Schmidts Biographie der Dichter. — Die Urtheile mehrerer Litteratoren über ihn ſind von Baillet, in ſ. Jug. des Sav. Art. 1134. Bd. 3. Th. 2. S. 18. Amſt. 1725. 12. geſammelt worden. — —

Plinthe.

(Baukunſt.)

Ein platter Unterſatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße ſtehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz *) befindlichen Figur 2. iſt der Unterſatz des Gebäudes die Plinthe; und in der im Artikel Attiſcher Säulenfuß **) befindlichen Figur iſt der Unterſatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechiſchen Wort, das eine platte von Ziegelſtein, eine Kieſe von gebrannter Erde bedeutet, weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtſtehender Körper muß einen Fuß haben †), und der unterſte Theil des Fußes iſt die Plinthe, die aber oft, wie in den meiſten Häuſern, wenn ſie etwas hoch iſt, den Fuß ſelbſt vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, ſondern auch was die Italiäner Zoccolo, die Franzoſen Socle, das iſt, die Sohle nennen, wird durchgehends von unſern Baumeiſtern Plinthe genennt.

Man trifft die Plinthe als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen ſie den Fuß vorſtellt; unter Poſtamenten und Säulenfüßen, wo ſie die Fußſohle vorſtellt; unter Poſten und Pfeilern, deren Fuß ſie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen ſie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorſtellt. Es iſt ein weſentlicher Fehler, wenn einem Hauſe die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde ſtehen; weil auf dieſe Weiſe dem ganzen Gebäude ſein unterſtes Ende fehlet ††).

*) II Th. S. 291.
**) I Th. S. 220.
†) S. Fuß, II Th. S. 283.
††) S. Ganz.

Poetiſch; Poetiſche Sprache.

Poetiſch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter ſich zum Gedicht ſchikt. Eine poetiſche Phantaſie, ein poetiſcher Einfall, ein poetiſcher Ausdruk. Wir haben in verſchiedenen Artikeln dieſes Werks den poetiſchen Charakter, mancherley Eigenſchaften und Gegenſtände betrachtet; als z. B. das poetiſche Genie, den poetiſchen Stoff, die poetiſche Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der poetiſchen Sprache gewidmet, dem, was die franzöſiſchen Kunſtrichter poeſie du ſtile nennen.

Man ſieht überhaupt, daß ſowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen, einen merklichen Einfluß auf ſeinen Ausdruk und ſeine Art zu ſprechen haben. Wie alſo die Sprache eines ſpaßhaften Menſchen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von dieſem Charakter hat, ſo bekommt ſie auch durch das poetiſche Genie überhaupt, dann beſonders durch die Art der Laune, oder der Begeiſterung, darin der Dichter ſich jedesmal befindet, ein beſonderes Gepräg, und wird zur poetiſchen Sprache.

Da überhaupt der Dichter ſich alles ſtärker und lebhafter vorſtellt, als andre Menſchen, da ſeine feurige Einbildungskraft den lebloſen Dingen ſelbſt Leben giebt, ſo findet man in ſeiner Sprache auch dieſe Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantaſie. Weil ſein Gemüthszuſtand während dem Dichten etwas auſſerordentliches hat, ſo hat es ſeine Sprache ebenfalls. Welcher Menſch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfaſſung ſich, wenn er ſagen wollte, er verlaſſe den groſſen Haufen derer, die nach Reichthum

trachten, und begnüge ſich mit dem höchſt nothdürftigen, ſo außerordentlich ausdrüken, wie Horaz:

— Nil cupientium
Nudus caſtra peto, et tranſfuga divitum
Partes linquere geſtio.

Wer, als ein in den höchſten poetiſchen Enthuſiasmus geſetzter Menſch, würde, anſtatt — Siehe! Cäſar, den man todt geſagt hatte, kommt ſiegreich aus Spanien zurüke — ſich ſo feyerlich als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiiſſe laurum
Caeſar hiſpana repetit penates
Victor ab ora.

Es iſt nicht wol möglich, jede Würkung des poetiſchen Geiſtes auf die Sprache anzuzeigen; ſie kann ſich auf jede Kleinigkeit derſelben erſtreken. Vielweniger laſſen ſich eigentliche Gränzen beſtimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetiſche anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunſt entſtanden iſt, und weil die Sprache auch ohne ihn ſehr poetiſch ſeyn kann. Bisweilen würket der poetiſche Geiſt nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdruks, blos durch andre Ordnung vom Poetiſchen ins Proſaiſche kann heruntergeſetzt werden. Folgende ſchöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit
In das eiſerne Feld umſonſt.

könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, blos durch veränderte Stellung derſelben in eine zwar edle, aber gar nicht poetiſche Proſe verwandelt werden. Umſonſt lokt ihn die Unſterblichkeit u. ſ. w. Nur die Ausdrüke Silbergetön und das eiſerne Feld, müßten etwas herabgeſtimmt werden. Folgendes Beyſpiel zeiget, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine ſchöne poetiſche Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird ſagen, daß folgende Rede poetiſch ſey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec ſi improba fortuna finxit Sinonem miſerum, finget etiam vanum mendacemque; und doch wird ſie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine ſchöne poetiſche Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quaecumque fatebor
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec ſi miſerum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget *).

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetiſchen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch ſeine Sprache poetiſch wird, wie Folgendes, darin ſonſt kein Ausdruk, als das einzige Wort ſingen poetiſch iſt.

Der liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht.
Denn ich liebe, ſo liebte
Keiner! ſo werd ich geliebt!
Die ſanftern Schmerzen, welche zum Wiederſehn
Hinblikten, welche zum Wiederſehn

Lief

*) S. Parrhaſiana.

Tief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen *). — Durch gehörige Versetzungen, und Einschaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter, könnte man diese echt pindarische Strophen in eine gute, gar nichts poetisches an sich habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachesten, aber nicht die leichtesten Schritte zur poetischen Sprache. Man findet bey den erhabensten Odendichtern, als bey Pindar und Klopstok, nicht selten dergleichen Strophen, und doch liest man sie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetischen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmischung besonders ausgesuchter, sehr starker, oder sehr mahlerischer, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranstaltung anzeigender Wörter poetisch. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia *tetra*
Belli *ferratos* postes portasque *refregit* **).

in welcher die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Bemerkung des Dichters, sich stark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyspiel des Mahlerischen kann Folgendes dienen, das auch der Prosopopöie ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft.
Komm und kehre mein Lied jugendlich heiter ein,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich *).

In diese Classe des Poetischen rechnen wir auch das blos Veranstaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Beywörter, einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: Amant poetae rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojae: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnesten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird itzt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Eymer, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzükung **). Lebloſe Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinesten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in blos sinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieser poetischen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es scheinet daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gesetzt habe †); und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils,) sagt ein scharfsinniger Kunstrichter, ist der wichtigste und zugleich der schwerste. Die Bilder

*) Klopstoks Ode an den Zürchersee.
**) S. Klopstoks Ode, die Frühlingsfeyer.
†) Serm. I. 4. 40-62.

*) Klopstoks Ode an Eidli.
**) Serm. I. 4.

zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt: dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst gebohren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben *)."

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffen, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in sofern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennet werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprache ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so innigsich ergötzen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineste Scharfsinn entdeken, und der beredteste Mund ausdrüken konnte. Die poetische Sprache ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprache nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprache poetisch sind; daß insonderheit die Sprache eines innigst gerührten Herzens, der gerades te einfachste Ausdruk starker Empfindungen, diesen Schmuk verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Machtsprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachsten Ausdruk, hinlänglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprache bey Aeußerung der Empfindungen oft sehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an sich große Gegenstände zu beschreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung sehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

* * *

Von dem Poetischen, oder der poetischen Sprache, handeln besonders: J. Racine in dem 3ten Kap. der Reflex. sur la poesie, Oeuvr. T. 3. S. 81 u. f. Par. 1747. 12. — Batteux in seiner Einleitung S. 201. der d. Uebers. 4te Aufl. — Marmontel, im 4ten und 5ten Kap. des ersten Theils seiner Poet. franc. S. 94 u. f. Par. 1763. 8. — Newbery in s. Art of poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. Bd. 1. Kap. 6. S. 41. — Hr. Engel im 1ten Hauptst. seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. — S. übrigens den Art. Ausdruck S. 189.

Politisches Trauerspiel.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, son-

*) Du Bos Reflexions etc.

ndern gewisse merkwürdige Vorstel-
ungen und Begebenheiten aus der
eschichte dramatisch behandelt.
ir finden zwar schon unter Sha-
espears Werken Stüke, die einiger-
aßen dahin können gerechnet wer-
n; weil er nicht nur den Stoff aus
r Geschichte seines Landes genom-
n, sondern ihn auch, ohne Rük-
cht auf die gemeinen Regeln der
chaubühne, politisch behandelt hat.
och ist, so viel ich weiß, der be-
hmte Präsident Henault der erste,
er das politische Trauerspiel, als
ne ganz besondere Gattung des
rama, das mehr zum Lesen, als
ur würklichen Vorstellung dienen
llte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht ver-
ießen lassen, mit dieses berühmten
annes eigenen Worten zu erzählen,
ie er auf diese besondere Art des
rama gekommen ist *).

„Die Geschichte, sagt er, hat die-
n großen Mangel, daß sie blos er-
hlt; da man doch gestehen muß,
aß dieselben Begebenheiten, die sie
rträgt, wenn man die Handlung
lbst sähe, ganz andere Kraft, und
sonderheit ungleich mehr Klarheit
r die Vorstellungskraft haben
ürden. Als ich Shakespears Tra-
die, Heinrich VI. sah, war ich
gierig, die ganze Geschichte dieses
inzen in derselben wieder zu ler-
n — ich las Shakespears Stük,
m die vielfältigen schnell auf einan-
r folgenden und einander oft ganz
tgegenstreitenden Begebenheiten
sselben mir recht lebhaft vorzustel-
n — ich fand jede beynahe in rich-
ger Ordnung der Zeit; ich sahe die
auptpersonen derselben Zeit in würk-
her Handlung begriffen, die vor
einen Augen vorfiel; ich erkannte
re Sitten, ihre Interessen, ihre
Leidenschaften: sie selbst unterrichte-
ten mich davon — da dachte ich:
warum ist unsre Geschichte nicht
eben so geschrieben, und warum
hat noch Niemand diesen Einfall ge-
habt?“

Nachher merkt er sehr richtig an,
daß die Tragödie nach der gewöhn-
lichen Form, da sie nur eine einzige
und kurze Handlung vorstellt, wie
das historische Gemählde, uns nicht
hinlänglich genug über die wichtig-
sten Punkte der Geschichte unterrich-
ten kann. Daraus schließt er end-
lich, es sey vernünftig, eine Gat-
tung zu versuchen, darin die Vor-
theile der Geschichte und der Tragö-
die vereiniget seyen. Er unternahm
es, und so entstund sein politisches
Trauerspiel Franz II. König von
Frankreich. Aber keiner seiner Lands-
männer, die doch so ämsig für die
Schaubühne arbeiten, ahmte ihm
hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in
Deutschland verschiedene dramatische
Werke, unter dem Titel politischer
Trauerspiele heraus, davon die mei-
sten unsern Bodmer zum Verfasser
hatten. Ob sie nun gleich keine
günstige Aufnahme erfuhren, und
in einigen kritischen Schriften der-
selben Zeit, deren Verfasser es sich
zur Maxime scheinen gemacht zu ha-
ben, den Vater der wahren Critik
in Deutschland zu verspotten, so gar
verhöhnt wurden: so haben doch ver-
schiedene Kenner ihren Werth, einiger
darin vorkommender, in der That
unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet,
nicht verkennt. Sie sahen, daß die-
ses Trauerspiel, als eine besondere
Gattung, sehr schiklich könnte ge-
braucht werden, wichtige, politische
und patriotische Gemählde, die zu
groß und zu weitläuftig sind, nach
den Regeln des eigentlichen Schau-
spiels behandelt zu werden, so vor-
zustellen, daß sie weit mehr Leben
bekommen, und weit größere Würk-

*) Folgendes ist aus der Vorrede, zu dem Trauerspiel François II. Roy de France en cinq Actes, genommen.

kung thun würden, als wenn man sie blos historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfodern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvorgekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsatz über diese Materie zugeschikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihr eigentliches Licht scheint gesetzt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trifft sich gerade zu der Zeit, da dieser Aufsatz der Presse soll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünschet: Göz von Berlichingen, in die Hand kommt, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeiget, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird diese neue Erscheinung, die bey allen ihren Fehlern viel vortreffliches hat, da sie von einem unbekannten Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen. Hier ist der vorher erwähnte Aufsatz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe populärer Grundsätze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen so großen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu diesem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, so erfoderte die gesunde Politik, daß es dieselben sich in dem lebhaftesten Lichte vorstellete, und sein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schikſal der Nation Einem oder Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allein überflüßig, sondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorsam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von populären Vorzügen eingepräget würden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkte verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo sollen wir in unsern Zeiten unter den freyesten Staaten denjenigen suchen, der das republikanische Naturell der griechischen habe; der seine Landesrechte mit dem Ernste und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauspiel von Nationalabsichten, von Staatsbedürfnissen und öffentlichen Geschäfften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch schwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparsamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitsamkeit, die hier nothwendige Tugenden sind, sehr schlecht zusammenstimmen.

Man hat gesagt, einige Staaten von populärer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stüke fallen gemeiniglich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat, son-

ondern auf jeden besondern Gegenland. Sie zerstreuen das Gemüth, ind nehmen den Privatmann, nicht ur aus den nationalen, sondern elbst aus den bürgerlichen und virthschaftlichen Empfindungen und Beschäfften heraus. Und dieses ist chon genug, die Republiken davon abzuschreken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen nag.

Aber Schauspiele, die in dem haupttone der griechischen für freye Staaten verfasset sind, in welchen ie großen Angelegenheiten der Staaen behandelt werden, die Erhaung oder der Untergang des Staates, der populare Geist, das Aufehmen oder Verderben der Sitten, ie Landesgesetze — solche Schauiele werden immer in den heutien Republiken die Dienste thun, ie sie in den alten gethan haben. s wäre unglüklich, wenn man es ch daran mangeln ließe, weil die heatralische Vorstellung allzukoste are Zurüstungen erfordert, und zu iel Zerstreuungen verursachet. Lasst uns die lebhafte Vorstellung, die om Schauen entstehet, beyseite seen; immer wird das Drama noch anz brauchbar bleiben, Patriotisne, Naturrechte, Staatsbegriffe, opulare Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, er in einer Erholungsstunde an dem ulte sitzet; wenn man gleich die eser selbst entbehret, welche für den rnst der öffentlichen Geschäffte, der Staatssorgen, zu bequem oder zu üchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstelung auf der Schaubühne die Würung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht s eine außerordentliche Kunst, zu erhüten, daß die Täuschung nicht nterbrochen werde. Wie leicht oird sie durch die ungeschikten Decorationen verdorben, besonders in unsern Theatern, die gegen die griechischen und römischen nicht viel besser als Quakfalberbühnen sind! Wie viel Arbeit hat nicht die Phantasie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöst werden soll! Da die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer Kraft in die Stellung der Personen hineindenken, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunstgriffe verwerfen, welche nothwendig sind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtsinnige Leidenschaften, durch schwindlichten Unsinn, durch abentheuerliche Begeghisse, sich einnehmen lassen. Er hat Episoden, zu sich gerissene Personen, Verwiklungen, gezwungene Zusammenkünfte, nicht schlechterdings nöthig; er darf warten, bis sie ungesucht aus der Geschichte hervorfallen.

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu ver-

seyen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde: er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

Die Leser, die man diesem Drama wünscht, sind populare, patriotische Personen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt sind. Der Poet hat dann aber nöthig, die Springfedern der Menschlichkeit, die Triebräder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen. Die Springfedern, die in jedes absonderlichen Menschen Herzen liegen, die auf seine besondere Person würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand statt.

In den Stüken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekömmt der Zuseher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glükseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfasset, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyen, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muthe der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatisme dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. Im diesem muß man nur Epikurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Trugödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerspielen hat ein allgemeines Interesse Platz; der Hauptton hat etwas größers, etwas andringenders, als man in Racinens und selbst in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung, die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Weisen ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom ist der Standpunkt selbst die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle diese großen Gesichtspunkte sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruk auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „Was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts.“ Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingesteht, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruk sey.

Der

Der Enthuſiasmus in der Liebe
acht auf dem Schauplatz große
ndrüke, weil er ein individuales
bjekt hat, ein beſonderes Intereſſe,
elches eine Privatperſon leicht zu
rem eigenen macht. Vaterland
nd Rechte der Menſchlichkeit ſind
r fremde Dinge geworden, als
aß man dafür in Leidenſchaft ge-
rthe.

Laſſet uns zu den ſtarken Seelen,
ie dem Staatsenthuſiasmus unter-
orfen ſind, die Männer zählen,
ie ihre Stärke zur Unterdrükung
es Staates angewandt haben.
ylla, Cäſar, Catilina ſelbſt mö-
en ſolche Seelen gehabt haben.
's giebt witzige Köpfe, die nur bey
ieſen berühmten Uebelthätern Stär-
e der Seele entdeken. Sie ſehn bey
icero nicht ſo viel davon, wie bey
ugustus. Voltaire ſelbſt hat dem
icero ſie in geringerm Grade ge-
eben, als er ſie wirklich hatte.
ber wie viele Univerſitätsgelehrte
hätzen nicht den Redner, der ge-
en Catilina geſchrieben hat, höher
ls den Helden, der das Vaterland
erettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzu-
erken, daß die Leidenſchaft, wenn
ie gleich bey wahrhaft ſtarken See-
en bis zum Enthuſiasmus geſtie-
en iſt, ſich nicht in ſchwindlichte
ntzükungen ergießt, oder ſich aus
ch ſelbſt verliert; in pectoribus
ultae mentis ira conſidit, feras
uidem mentes obſidet, eruditas
raelabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten
ch nicht in den Sinn kommen laſ-
en, in ihren tragiſchen Erſchütte-
ungen dieſe erhabenen Tugenden,
elche die Staaten vom Untergange
etten, in die Gemüther zu werfen!
Was kann der Tragiker thun, ſich
inem Volk gefällig zu machen, bey
elchem die Männer nichts loben
ürfen, was nicht zu dem Klein-
uth der Weiber hinabfällt? Man
müßte zuerſt ſelbſt eine große Seele
haben, um nicht zu dieſen hinun-
ter zu ſteigen, und nicht Stüke zu
ſchreiben, die man in den Lebens-
tagen des Dichters bewundert.
Wer will ſchreiben, was man erſt
lange nach unſerm Tode bewundert?
Das Parterre hat das Herz nur
dazu biegſam, ſelbſt zwiſchen den
Scenen von Atreus, Fleuretten zu
leiden.

Wer für ſolche Nationen ſchreibt,
hat die Springfedern der Liebe ſchlech-
terdings nöthig; und wir ſehen,
daß die Poeten ſie brauchen, nicht
nur die verliebten Triebe durch kin-
diſche Verfeinerungen und metaphy-
ſiſche Zergliederungen in tändelndes
Nichts aufzulöſen, ſondern ſie auf
einen Grad der Gewaltthätigkeit
und des Unſinns zu erhöhen, daß
ſie zu den größten Uebelthaten, und
zu den größten Heldenthaten führen.
Sie laſſen die Weiberliebe, und nicht
die Vaterlandsliebe ſpielen, den Un-
tergang von einem Staat abzuwen-
den, oder zu befördern. Der Staat
iſt immer die untergeordnete Angele-
genheit.

Dialogen und Reden, in welchen
berathſchlaget, widerleget, morali-
ſirt wird, ſind ihrem Parterre un-
ausſtehlich; dieſes iſt das Anſtöſ-
ſigſte, was man im Euripides und
im Sophokles findet. In Athen
hatten Leute von allen Ständen und
Lebensarten dieſe Tiraden mit an-
genehmen Nachdenken angehört, oh-
ne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre
Staatsverfaſſung mehr kühles Ge-
blüte, mehr Ernſt und geſetztes
Weſen in ihr Temperament gebracht
hatte.

Wir müſſen bekennen, daß Ca-
tos Tugenden nicht ſo beſchaffen
ſind, daß ſie ſich einer weibiſchen
Nation gefällig machen. Es fehlt
ihnen an denen Grazien, welche dem
Charakter und den Handlungen das
Anſehen einer zwangloſen Leichtigkeit
geben.

geben. Catos Tugenden ſind durch die Erziehung und die Uebung nicht ſo tief in das Gemüth der Zuſeher eingedrükt, daß die Leute ſich in ſeinen Charakter verſetzen, und ſie für mehr als Kunſt, für Geſchenke der Natur anſehen könnten. Für heutige Seelen haben ſie ein widriges zurükſtoßendes Anſehen; ſie ſind aufgedunſen und übertrieben, eckig und ſteif. Dieſer Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit ſo viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Conſulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in dieſem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er ſollte gewiſſen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben ſollten, dem Laſter ſanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäſars Grazien Conſul geworden, und ausgelaſſene Begierden wären unter ſeinem Conſulat ſo ſicher geweſen, als unter Cäſars.

Polonoiſe.

(Muſik; Tanz.)

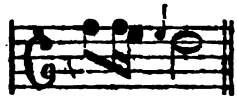
Ein kleines Tonſtük; wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonſtüken vorkommt. Es iſt in ¾ Takt geſetzt, und beſteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton iſt, ſchließen. Man hat in Deutſchland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoiſen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoiſen, ſo wie ſie in Polen gemacht und geliebt werden, völlig verſchieden iſt; deswegen ſie von den Polen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoiſe, ſo wie er mir von einem geſchikten Virtuoſen, der ſich lang in Polen aufgehalten hat, beſchrieben worden, hieher ſetzen.

Die Bewegung iſt nicht geſchwinder, als ſie in Deutſchland vorgetragen wird. Sie iſt nicht völlig ſo geſchwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; ſondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoiſentaktes aus, ſo daß eine Menuet, deren erſter Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoiſe, deren erſter Theil von 6, und der zweyte von 10 Takten iſt, der Zeit nach gleich iſt. Sie fängt allezeit mit dem Niederſchlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geſchieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich ſo:

oder

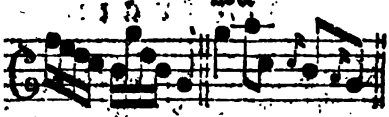
Dieſer Tanz hat viel Eigenthümliches in ſeinen Einſchnitten, im Metrum, und in ſeinem ganzen Charakter. Die Polonoiſen, die von deutſchen Componiſten geſetzt und in Deutſchland bekannt ſind, ſind nichts weniger, als wahre polniſche Tänze; ſondern werden in Polen unter dem Namen des Deutſchpolniſchen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoiſe ſind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:

Und dieſer Gang iſt der deutſchen Polonoiſe eigenthümlich. Eben ſo wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz.

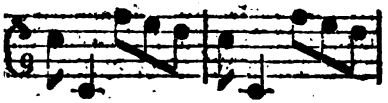


ſondern ihre halbe Cadenzen ſind auf folgende und ähnliche Art:

oder



Sie verträgt übrigens alle Arten en Noten und Zusammensetzungen; ur Zweyunddreyßigtheile können, egen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander olgen. Die Einschnitte sind von oder 2 Takten, und fallen, die rößern auf das letzte Viertel des aktes, die kleinern hingegen in die itte des Taktes, wie hier:



oder

er wahre Charakter ist feyerliche avität. Man pflegt sie mit Waldörnern, Hoboien u. d. gl. Instruenten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kömmt dieer Tanz durch die vielen welschen räuseleyen, die darin von den usländern angebracht werden, von iner Majestät herunter. Auch die rios, die nach Menuettenart piano uf die Polonoise folgen, und itzo in olen so gebräuchlich sind, sind eine rfindung der Ausländer.

Uebrigens ist auch die deutsche Poonoise von einem angenehmen Chakter, nur macht sie eine besondere rt aus, der man auch einen besonern Namen geben sollte.

Portal.

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Hauptngängen der Kirchen, Palläste und drer großen Gebäude. Es unterscheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verzierungen in Eins gezogen sind.

Es scheinet sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang sogleich das Auge auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehrern Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Auge fällt zuerst darauf, und von da aus übersieht es hernach die Theile der Fassade. Darum sollte der Baumeister sich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geschmack des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schiket sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ordnung anzeigen; so wie ein in seinen Verzierungen sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwendet ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeiget. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittlerer Zeiten an den sogenannten Gothischen Kirchen begangen. Wenn der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und einigermaaßen bäurisch ist, findet man doch bisweilen

weilen die gröſſte Pracht und den gröſſten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es scheinet nicht, daß die Alten etwas von dieſer Art in ihrer Baukunſt gehabt haben. Da ihre groſſen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenſtellungen umgeben geweſen, oder an der Hauptſeite vorgeſetzte Säulenlauben hatten: ſo zeigte ſich an der Auſſenſeite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwiſchen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloſſer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius ſieht.

Graz. Petrucci hinterlieſs ein, von ſeinem Sohn 1643. herausgegebenes, Werk von den Portalen nach toskaniſcher Ordnung. — Ferner handeln davon: Das 6te Buch der Reg. gen. d'Archit. des Seb. Serlio, mit 50 Entw. — Rec. des plus beaux Portails de pluſieurs egliſes de Paris, von Morton, nach le Pautre und Marot P. 1700. kl. fol. 91 Bl. — Elevat. de pluſ. Portails, von Moreau, F. 14 Bl. — J. F. Blondel, im 2ten Bd. ſ. Cours d'Architect. S. 179 u. f. 317 u. f. — Elevat. du Portail . . . d'une Egliſe paroiſſiale, von Ch. Dupuis, F. 4 Bl. — Proſpecte und Grundr. von Portalen, von Leuchte, F. 9 Bl. — Portal Verzier. von Chiaveri, F. 29 Bl. — Auszierungen zu Portalen, von J. Wachsmut, F. 4 Bl. — Grundmäſſige Anweiſung zu Aufreiſsung der Portale, von J. R. Fiſch, Nürnb. f. a. 4. mit 50 Kpfn. —

Porticus.

(Baukunſt.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenſtellungen ruhet. Es iſt in den Artikeln Bogenſtellung und Säulenlauben davon geſprochen worden.

Portrait.

(Mahleren.)

Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Perſon gemacht iſt, und vornehmlich deren Geſichtsbildung zeiget. Es iſt eine nicht erkannte, aber gewiſſe Wahrheit, daß unter allen Gegenſtänden, die das Auge reizen, der Menſch in allen Abſichten der intereſſanteſte iſt. Er iſt das höchſte und unbegreiflichſte Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie ſo zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen ſittlichen Charakter ſehen läſt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menſchen voll Bewundrung und Erſtaunen ſtille ſtehen, kommt blos daher, daß die unabläſſige Gewohnheit den gröſten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menſchliche Geſtalt und das Angeſicht des Menſchen ſelbſt, für gemeine, unachtſame Menſchen nichts, das ſie zur Aufmerkſamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit ſich nur einigermaaſſen wegſetzen, und beſtändig vorkommende Gegenſtände noch mit Aufmerkſamkeit und Nachdenken anſehen kann, dem iſt jede Phyſiognomie*) ein merkwürdiger Gegenſtand. Wie ungegründet den meiſten Menſchen die Phyſiognomik, oder die Wiſſenſchaft aus dem Geſicht und der Geſtalt des Menſchen ſeinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag: ſo iſt doch nichts gewiſſers, als daß jeder aufmerkſame und nur einigermaaſſen fühlende Menſch, etwas von dieſer Wiſſenſchaft beſitzt; indem er aus dem Geſicht und der übrigen Geſtalt der Menſchen etwas von ihrem in demſelben Augenblik vorhandenen Gemüthszuſtand mit Gewißheit erkennt. Wir ſagen oft mit

*) Eigentlich Phyſiognomie.

mit der größten Zuversicht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichts, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widersprechen wollte.

Nichts ist also gewisser, als dieß, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenstand unsrer Kenntniß wichtiger für uns seyn kann, als denkende und fühlende Seelen: so kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Mensch nach seiner Gestalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, dessen wir oben gedacht haben, beyseite setzen, der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände sey.

Ich habe für nöthig erachtet, diese Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu sagen habe, voranzusetzen zu lassen, weil das, was ich zu sagen habe, sich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistentheils besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschikte Mahler es gestellt hat.

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigste Theil des historischen Gemähldes, wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraite ist für den Historienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler interessirt uns durch seine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekannten Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn interessiren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt sind.

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung, Personen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, aus ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäfftiget hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben, zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß diese Mahlerey ein sehr kräftiges Mittel ist, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unsern Vorältern, und den daher entstehenden heilsamen Würkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen würklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera*) ein Beyspiel angeführet, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynahe eben so starken Eindruk auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote kann man sehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Porcrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Bischoff von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, diesem Prinzen die Pohlnische Krone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht gewesen, völlig benommen haben soll.

Darum verdienet dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmahler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehöret, und gelernet werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrüke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehöret, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen: da er sie im Gemählde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmahler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

*) III Th. S. 584.

Wer

Wer nur dieſem nachzudenken ver-
nag, wird begreifen, daß hiezu eben
o viel ſeltene Gaben des Genies er-
odert werden, als zu irgend einer
ndern Kunſt, um darin groß zu
erden. Ich habe mehr als ein-
al bemerkt, daß verſchiedene Per-
onen, die ſich von unſerm Graf,
er vorzüglich die Gabe hat, die
anze Phyſionomie in der Wahrheit
er Natur darzuſtellen, haben mah-
n laſſen, die ſcharfen und empfin-
ungsvollen Blicke, die er auf ſie
irft, kaum vertragen können; weil
der bis in das Innere der Seele zu
ringen ſcheinet.

Wenn kann man von einem Por-
rait ſagen, es ſey vollkommen? Ich
etraue mir nicht, dieſe Frage mit
ölliger Deutlichkeit oder Gewißheit
u beantworten. Aber einige der
iezu nöthigen Eigenſchaften eines
olchen Gemähldes will ich ſuchen
nzuzeigen.

Das erſte iſt, daß die wahren Ge-
ichtszüge der Perſonen, ſo wie ſie in
er Natur vorhanden ſind, auf das
Richtigſte und Vollkommenſte, mit
ledergehung des Zufälligen, das
den Augenblick anders iſt, vermit-
elſt richtiger Zeichnung dargeſtellt
erden. Es geſchieht oft, daß ein
Menſch einige Minuten lang Züge
i ſeinem Geſichte zeiget, die dem
harakter ſeiner Phyſionomie über-
aupt beynahe entgegen ſind, we-
igſtens ihm etwas fremdes und un-
ewöhnliches einprägen. Dergle-
hen muß der Portraitmahler über-
ehen. Er muß beurtheilen können,
as jeder Phyſionomie natürlich,
nd ſo zu ſagen, inwohnend, und
as vorübergehend, und etwas ge-
wungen iſt. Nur jenes muß er ins
ortrait bringen. Dann muß die
opfſtellung, und überhaupt die
altung des ganzen Körpers mit
em Charakter, den das Geſicht zei-
et, übereinſtimmen. Jeder auf-
erkſame Beobachter weiß, wie rich-
tig das Gemüth des Menſchen ſich
in der Haltung des Kopfs, in der
ganzen Stellung und Gebehrdung
des Körpers zeiget. Dieſes muß
nothwendig mit der Phyſionomie
übereinſtimmen, und es würde höchſt
anſtößig ſeyn, einem ſanften und
beſcheidenen Geſicht eine freche Kopf-
ſtellung zu geben.

In Anſehung des Colorits, hat der
Portraitmahler nicht nur die allen
Mahlern gemeinen Regeln der güten
Farbengebung, Haltung und Har-
monie gemein, wovon hier nicht be-
ſonders zu ſprechen iſt; ſondern er
muß den Ton der Farbe, und das
beſondere perſönliche Colorit ſeines
Urbildes richtig zu treffen wiſſen,
und ein Licht ſuchen, das ſich dazu
ſchiket. Einige Geſichter wollen in
einem etwas hellen, andre in ei-
nem mehr gedämpften Lichte geſehen
ſeyn; einigen thun etwas ſtärkere,
andern kaum merkliche Schatten gut.
Dieſes alles muß der Mahler zu
empfinden im Stande ſeyn. Ueber-
haupt muß das Licht ſo gewählt
ſeyn, daß das Geſicht ſein eigent-
licher Mittelpunkt iſt, und die Stelle
des Gemähldes wird, auf die das
Auge immer zurük geführt wird.
Das Außerordentliche in dem Lichte,
ſo wie Rembrand es oft gewählt
hat, wollten wir, wenig außeror-
dentliche Fälle ausgenommen, nicht
rathen. Darin muß man mehr
Van Dyks Art ſtudiren und nach-
ahmen.

Vornehmlich muß der Portrait-
mahler ſich davor hüten, daß zwey
gleich helle, oder gleich dunkele Maſ-
ſen im Portrait erſcheinen. Die
vollkommenſte Einheit der Maſſe
thut da die beſte Würkung, und
ſchafft die von Kennern ſo ſehr ge-
prieſene Ruhe des Auges, die hier
nöthiger, als irgendwo iſt, da-
mit man ſich der ruhigen Betrach-
tung der Geſichtsbildung ganz über-
laſſe.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er, mit dem Geschmak der schlauesten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein sehr viel Geschiklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlerischen Wurf darin suchen, den Portraiten Schaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meisten lassen es sich nur allzusehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beydes etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann sogar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeiget. Dieses hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler desselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachläßiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und dann hängen auch die Portraite meistentheils so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der Holländer Ten-Kate giebt*) den Rath, die Person etwas entfernt sitzen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Mahler von Geschmak leicht vermeiden.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll? Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Portraite am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der

*) In der Vorrede der Uebersetzung Richardsons.

der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrſcht natürlicher Weiſe eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Phyſiognomie, und man hat alsdenn nur das Portrait der Perſon in dieſen Umſtänden. Vielleicht war es eine Folge dieſer Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuten die Perſonen meiſtentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Perſon während einer gewiſſen Handlung, ſich im beſten Lichte zeiget: iſt dieſes, ſo wähle man in einem ſolchen Fall eine hiſtoriſche Vorſtellung.

In Anſehung der Kleidung iſt der Geſchmack ſehr verſchieden. Mich dünkt, es ſey das beſte, daß man ſich nach dem Ueblichen richte, und jeden ſo mahle, wie man ihn zu ſehen gewohnt iſt. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, ſo würde dieſer Mann in einer griechiſchen, oder perſiſchen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; ſo wenig als ich den Sokrates in der römiſchen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten manche, in Abſicht auf uns, eben ſo denken wird, ſo ſcheinet es, man ſollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Perſon ſich zu kleiden gewohnt iſt.

Von der Portraitmahlerey handeln Giovb. Armenini im 2ten Kap. des 2ten Buches: ſ. Precetti della Pittura, l. III. (De' Ritratti del naturale, e ſe ſiano conſiſte la difficoltà di farſi bene; e da che procede, che le più volte quelli, che hanno maggior diſegno . . . li fanno men ſomiglianti a quelli, che ſono men perfetti di loro.) — Livre de Portraiture, von Hrn. Carrache, 30 Bl. geſtochen von Wille. — Livre de la vraye Science de la portraiture decrite et demontrée par *Jean Cousin*, Par. 1589. 4. 1635. 4. verbeſſert 1676. 4. — Elemens de portraiture, par le *Sr. de St. Igny*, Par. 1630. 12. mit K. — Livre de portraiture, contenant par une facile inſtruction pluſieurs plans & figures de toutes les parties ſeparées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie . . . p. *Jean le Clerc*, P. 1640. 4. 36 Bl. — Livre de Portraiture, nach Lebrun, von Simonneau, 18 Bl. — Livre de Portraiture, von ebend. 14 Bl. — Abt. Boſſe ſchreibt ſich in einer, ohne Titel gedruckten Sammlung von Briefen S. 72 ein Werk darüber unter dem Titel Les premiers enſeignemens de la Portraiture pour la jeuneſſe, ou autres qui s'y voudront adonner. 8. zu, welches ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — In dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, P. 1757. 12. findet ſich S. 144 ein Memoire über das Uebliche in der Portraitmahlerey. — Von den verſchiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildniſſe, von Hrn. C. aus dem Franzöſiſchen, in der Biblioth. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 8. S. 209 u. f. — Von dem Verdienſte des Portraitmahlers von Joſ. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. — In Mövemons Natur und Kunſt handelt der 2te §. des 4ten Th. S. 82 von den Abbildungen oder Portraiten in der Bildhauerkunſt; und der 5te Abſchn. S. 158 von der Nachahmungskunſt, oder der ſo genannten Portraitmahlerey. — Im 1ten Th. des Oeſtrio, der XXXI Abſchn. S. 311 eben davon. — In C. L. Junkers Grundſätzen der Mahlerey wird S. 39 u. f. davon gehandelt. — Gedanken, über das Portraitcoſtume von M. Klotz finden ſich im 23ten St. des Neuſtädtiſchen Muſeums. — — Auch kommt eben dieſe Materie vor in des Abt. Boſſe Sentimens ſur la diſtinction des diverſes manieres de peinture, deſſein et gravure . . . . Par. 1649. 12. (des Chemins pour arriver promtement et facilement à bien portraire.) — In

dem 7ten Buche des großen Mahlerbuches von Laireſſe, Th. 2. S. 1 u. f. (Von den Abbildungen oder Contrefaiten; Von den Mängeln des Angeſichtes und der andern Gliedmaſen; Was in einem Contrefait, vornehmlich aber bey den Weibsperſonen ihren wahrzunehmen iſt; Von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen, oder Gewänder und Gründe . . . nebſt einer Abhandlung des Augpunktes; Von den Contrefaiten in das Kleine; Von Benſchung der Objekten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenem Stande; Von den ſich am beſten bey den Contrefaiten ſchickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; Von dem Nachahmen großer Meiſter in Mahlung der Portraite . . . .) — In de Piles Cours de peinture par principes, S. 204 u. f. Amſt. 1767. 12. (Sur la manière de faire les portraits; de l'air relativement aux portraits; s'il eſt à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits; le coloris des portraits; l'attitude dans les portraits; les ajuſtemens des portraits; la pratique du portrait; la politique relativement aux portraits.) — Von Richardſon in ſ. Eſſai ſur la Théorie de la peinture. Oeuvr. Tom. 1. S. 62. 80. 135. 148. (Le peintre en portrait ne doit pas toujours ſuivre une même route; lorſqu'il juge à propos de flatter ſes portraits, il faut que la flatterie ſoit réellement une flatterie, ce qui ne pourroit être ſi elle étoit trop viſible; quoiqu'on demande une reſſemblance exacte, il faut pourtant faire exception aux accidens defectueux, et y remedier; pour les portraits il faut bien conſiderer le caractère de la perſonne, et ſa condition; lorſque le ſujet a quelque choſe de ſingulier, dans la diſpoſition, ou dans les mouvemens de la tête, des yeux ecc. (pourvû que cela ne ſoit pas meſſeant) il faut l'exprimer par des traits bien marqués; s'il y a quelque choſe de particulier à remarquer dans l'hiſtoire de la perſonne, et qui ſe vienne de l'exprimer, cela ſans addition à l'expreſſion, et contribue au mérite du portraits. les expreſſions . . . des portraits doivent être travaillées avec exactitude, et après cela, les touches y doivent être placées avec variété; dans les portraits il ne faut point faire de lignes rangues, et d'une groſſeur égale; comme ſur les paupières, ſur la bouche, et il faut eviter un grand nombre de traits durs; — le peintre en portraits doit repreſenter ſes perſonnages enjoués et de bonne humeur, mais avec une variété, qui convienne au caractère de la perſonne tirée; il doit auſſi relever par ſon idée, les caractères de ſes perſonnages; . . . il ne faut pas prodiguer la dentelle, ni le galon, ni la brodure, ni les joyaux; conſiderations ſur la maniere de draper en fait de portraiture etc.) — Bemerkungen über die Portraitmahlerey im hiſtoriſchen Style finden ſich in einer der Diſc. des Reynolds, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſ. Bd. 17. S. 211. — und noch mehreres in ſeiner Rede über den Geſchmack in der Mahlerey, ebend. Bd. 24. S. 20 u. a. andern St. m.

Der Portraitmahler (obgleich nicht in ganz großen und vortrefflichen) ſind ſehr viele geweſen, und wenn daher, in den folgenden Verzeichniſſe, einige von Bedeutung übergangen worden ſind; ſo iſt es nur der großen Anzahl derſelben zuzuſchreiben. Giorg. Barbarelli, Giorgione gen. (1511) Franc. Monſignore (†1517) Leon. da Vinci (†1520) Rafaele Sanzio di Urbino (†1520) Fr. Torbido, Il Moro gen. (†1522) Alb. Dürer (†1528) Andrea del Sarto (†1530) Lucas von Leyden (†1533) Ant. da Correggio (†1534) Giov. Ant. Regillo, Licinio da Pordenone (†1540) Joh. Holbein (†1544) Sebaſtiano del Piombo (†1547) Tiſiano Vecellio (†1576) Luc. Angeliola (†1569) Franc. Floris (1570) Joh. Mabuſe (†1571) Ant. Moro (†1575) Tiſiano Aſtolfi (†1576) Domenico Ghirlandaio

Bahuti (†1579). Giov. Battist (†1584) Lucas Müller von Leyden (†1596) Paul Cagliari, Veronese gen. (†1588) Bern. Lampi (1596). Fred. Apollodoro (†1598) Marco Tintoretto (†1596) Giac. da Ponte, Bassano gen. (1592). Franc. Bassano (†1594) Giac. Robusti, Il Tintoretti gen. (†1594). Par. Bordone (†1595) Giac. Palma, Il Vecchio (†1596). Carlo Cagliari (†1596). Benedict Cagliari (†1598). Scip. Pulzone (†1600). Lavinia Fontana (†1602) Agostino Carracci (†1602) Alessandro Allori, Bronzino gen. (†1607) Ambros. Figino (†1608) Taddeo Zuccharo (†1609) Annib. Caracci (†1609) Feder. Baroccio (†1612) Piet. Mechetti (†1613) Giamb. Bassano (†1613) Sophonisba Angoscisola (†1620) Franz Pourbus (†1622) Girol. Bassano (†1622) Leandro Bassano (†1623) Georg Jameson (1623) Lucas van Valckenburg (†1625) Fabr. Cagliari (†1631) Girol. Ferrabosco (†1632) Gab. Cominge (1640) P. P. Rubens (†1640) Mich. Janf. Mirevelt (†1641) Anton van Dyke (†1641) Dom. Zampieri, Il Domenichino gen. (†1641) Sim. Vouet (†1641) Jacob Backer (†1641) Guido Reni (†1642) Will. Dobson (†1647) Joann van Ravesteyn (1655) Dav. Beck (†1656) Frz. Hals (†1656) Diego Velazquez (†1660) Bartholome van der Helst (1660) Jacob Delft (†1661) Elisabeta Sirani (†1664) Mr. Hannemann (1669) Giov. Castiglione, Il Benedetto genannt (†1670) Paul Rembrand van Rhyn (†1674) Franc. Cairo (†1674) Theod. Roos (1675) Jac. Jordaens (†1678) John van Reyn (1678) Pet. Lely, van der Faes genannt (†1680) Ger. Terburg (†1681) Casp. Netscher (†1684) Johann Riley (†1691) Nic. Maas (†1693) Pierre Mignard (†1695) Mar. Beal (†1697) Alonso Arco, Cardillo de Pereda gen. (†1700) Jacob van der Baan (†1708) David van der Plas (†1704) Vinc. Vittoria (†1709) Nic. Cassana (†1713) J. Closterman (†1713) Jac. d'Agar (†1716. Sebast. Bonifazii (†1716) Jac. Lorenvliet, Jaff genannt (1719). Constantin Netscher (†1720) Mr. van der Werf (†1722) Gottfried Auerler (†1723) Arnold de Vuez (†1724) Joh. Fra. Douven (†1727) Jonath. Richardson (1728) Joh. Vollevens (†1728) Arn. van Boonen (†1729) Johann van der Bank (1730) Franc. de Troy (†1730) Theodor Netscher (†1732) Alexis Simon du Belle (†1734) David le Clere (†1738) Joh. Lutzelb (†1740) Hermann van der Myn (†1741) Hiac. Rygaud (†1743) Jacob. Vanloo (†1745) Nic. de Largilliere (†1746) Balth. Denner (†1749) Franz Stampart (†1750) Vinc. de Montpetit (1750. Erfinder der sogenannten Peinture eludorique). Alan Ramsay (1750) Joh. Vollevens (1750) Dom. van der Smissen (1750) Phil. van Dyk (†1753) Ant. Pesne (†1757) Ad. Manyoky (1757) Giuol. Romp. Battoni (1760) Pietro, Gr. von Rotary (†1764) Joh. Georg Pfenis (1764) Joh. Christian Fiedler (†1765) Thom. Worlidge (†1766) Jacq. Andre Jos. Aved (†1766) Martin v. Meytens (†1770) Ch. Amad. Vanloo (1770) S. Cotes (†1772) Jean L. Tocque (†1772) Joh. Zoffani (1777) Jean Et. Liotard (†1777) Ant. Raph. Mengs (†1779) Georg Lisiewsky (†) Gains Boreus (†1787) Jos. Reynolds (†) Ant. Graf — Juat — Louis Ren. Vialy — Hose — Benj. West — Ch. Gottl. Hausmann — Joach. Mart. Falbe — Anna Dor. Terbusch — Schoenau — Joh. Heinrich Tischbein — Schröder — Beachy — Downman — u. a. m. —

Sammlungen von Bildniſſen, und zwar alter Griechen und Römer überhaupt, nach geſchnittenen Steinen, Münzen und Büſten geſtochen: Iac. Mezochii Imperat. et illustr. Virorum Imagines ex ant. numismat. R. 1517. f. — Ios. Hastichii Imperat. cum gr. quam latinor. foeminar. et Tyrannor. Icones . . . Argent. 1525. Lugd. Bat. 1553. 1554. 8. Mit einem deutſchen Titel, Straßb. 1525. 8. — Iac. de Strada Thes. Antiq. Epit. hist. Imperat. romanor. graecorum et obsidional. Icon. ex ant. numismat. Lugd. Bat. 1553. 4. Rom. 1557. 8. Basil.

1559. f. Franzöſ. v. J. Tournet, Lyon 1553. 4. Ueberhaupt 177 Holzſchn. — Guil. Rouillii Promtuar. icon. inſignior. a ſeculo hominum . . . Lugd. 1553. 4. 2 Th. verm. u. Ital. ebend. 1577 — 1578. 4. Franz. ebend. 1581 u. 1592. 4. (Der Bildniſſe überhaupt ſind über 900; ſie fangen mit Adam und Eva an. Aber nicht einmahl die Abbildungen der alten Griechen und Römer ſind nach guten Originalen gezeichnet. Auch finden ſich deren bis auf die Zeiten Heinrich des 4ten von Frankreich. Die Holzſchnitte ſelbſt ſind ſauber gearbeitet.) — Le Imagine delle Donne Auguſte . . . da Enea Vico Ven. 1557. 4. Lat. von Natalis Comes, ebend. 1558. 4. — Reliquae Auguſtarum Imagines a Plocina ad Saloniam . . ed. a Jac. Franco, Ven. f. a. 4. — Hub. Golzii Icones Imperator. Romanor. ex priſc. numiſm. Brug. Fl. 1558. f. Antv. 1645. f. Berl. mit den Bildniſſen der übrigen Kaiſer bis auf Ferdinand den 3ten als der 3te Th. ſ. Oper. Antv. 1708. f. überh. 136 Bl. (Ob das Werk, wie irgendwo geſagt iſt, urſprünglich mit einem ſpaniſchen Titel zu Antwerpen erſchienen, weiß ich nicht? Hirſch in der Bibl. numiſm. führt eine italieniſche Ausg. an; und mit einem deutſchen Titel iſt es zu Würzburg gedruckt. Aber, ſo viel iſt gewiß, daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miſcell. Heft 1. S. 15 geſagt wird, die Abbildungen ſchon in der Manier des Le Prince, ſondern nichts als ehrliche, bekannte Holzſchnitte mit zwey Stöcken gemacht, ſind) — Inſignium aliquot viror. Imagines, Lugd. 1559. 8. (Alle Philoſophen und Gelehrte bis auf die Zeiten Conſtantin des Großen; überhaupt 143, aber keinesweges nach Statuen oder Münzen, ſondern blos nach der Phantaſie gezeichnet; Holzſchn.) — Illuſtr. Viror. ut extant in urbe, expreſſi vultus, R. 1569. 4. (Sie ſind von Auguſtino Veneto geſtochen, und beſtehen aus 48 Bl. Eine andre Ausg. von Achilles Statius enthält deren ſchon 52. Eine dritte, von eben dem Jacobo, bey Bolzetta, auf deren Titel Auguſtino genannt, die aber eigentlich in Padua im J. 1648 gemacht iſt, befindet ebenfalls aus 52 Bl.) Eben dieſe Bildniſſe, verm. unter dem Titel, Imag. et Elogia Vir. ill. ex Bibl. Fulvii Urſini 1570. f. Wieder verm. und mit dem Titel: Illuſtr. Imag. ex Ant. Mar. Numiſm. et Gemmis . . . Theod. Galleeus delin. incid. Antv. 1598. 4. 191 Bl. Verm. mit 17 Bl. und einem lat. Commentar von Joh. Faber, Antw. 1606. 4. Friſch. von C. C. Gaubelet, Par. 1710. 4. Eben dieſes Werk, vermehrt herausg. von J. P. Bellori, mit der Aufſchr. Imag. veter. illuſtr. Philoſ. Poetar. Rhetor. et Orator . . . Rom. 1685. f. 2 Th. 1739. f. und in den alten Bänden des Gronoviſchen Theſ. Der Bl. ſind überhaupt 92, und der Bildniſſe 396. Es verdeutſchte Dulodori (L. Begeri) Relat. Colloq. quorundam . . . 1702. f. — Illuſtr. Philoſ. et Sapient. effigies ab eor. numiſm. extr. Ven. 1580. 4. überh. 74 Bildn. — Portraits et Vies des hommes illuſtr. grecs. lat. et payens . . . p. Andre Thevet, Par. 1584. f. 2 Th. wovon der erſte 92 und der zweyte 138 Bildn. enthält. Aber das Ganze iſt ein wahrer Miſchmaſch, ohne alle Ordnung und die wenigſten der alten Köpfe nach Gemählden gezeichnet; Kirchenväter, arabiſche Chimiſten, heidniſche Philoſophen, türkiſche Kaiſer u. d. m. ſtehen unter einander, bis auf die Zeiten herab, wo der Verf. lebte. Im J. 1671 erſchien das Werk mit verändertem Titel in 2 Bd. in 8. — Imag. XXIV Caeſar. a Iulio ad Alex. Sever. ab antiq. marmoribus, Ven. 1585. f. — L. Hulſii Effigies XII p. Caeſ. et LXIV ipſor. uxor. et Parent. Fft. 1597. f. Spir. 1599. 4. — XII Caeſ. R. Imag. ex numiſm. E Muſeo Fr. Swertii, Antv. 1603. 1612. 4. — Iconografia, cioè diſegni d'Immagini, cav. per Giov. Angel. Canini da frammenti di marme, da gioje e medaglie . . . Rom. 1669. f. Mit dem friſch. Titel: Les Images des Heros et grands Hommes de l'Antiq. deſſ. p. G. A. Canini, grav.

par

par MM. Picart et Vallet, Amſt. 1731. 4. (Die Zahl der Bildn. beläuft ſich auf 500.) — Effigies rom. Imperator. ex antiq. Numism. Reg. Chriſtinae, del. Pet. Aquila Panormitanus, R. 1681. f. 14 Bl. (Hr. v. Heinecke ſagt, daß die Bildniſſe von Jul. Cäſar bis auf Leopold den erſten gehen.) — Effigies viror. ac foeminar. illuſtr. quibus in graec. aut lat. monum. aliqua memoriae pars datur . . , Lugd. B. apud Petr. van der Aa, f. a. f. in 9 Thln. od. 4 Bden, welche überhaupt 314 Bl. enthalten. — Illuſtr. Viror. Philoſ. Orator. etc. Icon. ex Marmor. antiq. del. a P. P. Rubens, ſc. a Lud. Vorſterman, P. Pontio etc. f. l. et a. f. 12 vortreff. Bl. — Lud. Patarol Series Auguſt. Auguſtar. Caesar. et Tyrann. a Iul. Caeſ. ad Car. VI. e. eor. numism. ex nummis, Ven. 1702. 1740. 8. — Henr. Spodr Faſtiſſae utriusque antiquitat. tam Rom. quam Graec. in quibus reperiuntur imulacra Deor. Icones magnor. Durum, Poetar. etc. Ultraj. 1707. 4. Die Bildn. welche ſich auf 100 belaufen, ſind nach geſchnittenen Steinen gemacht, und finden ſich faſt alle, nach eben dieſen Zeichnungen, ſchon in dem Werke des Cantil.) — Raccolta dei Buſti, degli Imperad. Rom. delle Donne illuſtri, dei Filoſofi, etc. eſiſtenti nella Galleria di Firenze 1779. 4. — Gallerie der alten Griechen und Römer . . . von Gottl. Friedr. Riedel, Augsb. 1780. 4. 4 Bl. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik S. 187 u. f. und S. 195 u. f. angezeigten Schriften und Abbildungen von alten Statuen und Bruſtbildern, und Münzen, und die, bey dem Art. Geſchnittene Steine angezeigten Abbildungen von dergl. Steinen. — —

Sammlungen von Bildniſſen neuerer römiſcher Kaiſer, Könige, u. ſ. w. Der Kaiſer, Könige und anderer fürtreflichen, beider Geſchlecht, Perſonen kurze Beſchreibung und ware Conterfeytung, Frkf. 1558. 4. — Bildtnuſſen der Rhoeniſchen Keyſeren, ihren Weybern und Kindern, Zür. 1558. 8. — I. B. de Cavalleriis CLVII Imper. et XXXI. Pontif. Max. Imag. R. 1585. 8. — Auguſt. Imperat. Reg. atque Archid. Illuſtr. Prine. . . . verisimae Imagines, Io. B. Fontana del. D. Cuſtodi ſc. Oenip. 1601. f. 125 Bl. — Aquila romana, ovv. la Mon. occid. da Carlo M. infino alla coronaz. di Leopoldo I. . . . da Palazzi, Ven. 1679. fol. — —

Von ehemahligen Königen von Frankreich: Portr. des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Henri III. par Virg. Solis et J. Amman, Nor. 1566. 4. Mit einem lat. Titel 1576. 4. 62 Bl. — Les vrais Portraits des Rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII. p. Jacq. de Bie, P. 1634. f. 58 Bildn. — Les vrais Portraits des Dauphins de France, publ. p. Remy Capitaine, von ebend. 1641. f. 16 Bildn. — Les vrais Portraits des Reines de France, von ebend. f. 60 Bildn. — Monarchie franç. ou Rec. chronol. des Portr. de tous les Rois et des Chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu'à Louis XV. par Gautier d'Agoty, fils, Par. 1770. 4. — —

Von Königen von Neapel: Reg. Neapolit. vitae et effigies, Auct. B. C. Aug. Vind. 1605. f. 26 Bl. — — Von Schweden: Verz. und Conterfeiten aller K. in Schweden, Nürnb. 1707. (wahre Nürnberger Arbeit.) — Von Ungarn: Iac. a Mullen Series Reg. Hunger. e nummis aur. quos vulgo Ducatos appellant, Lub. 1690. 4. Deutſch von G. H. Bürgbert, Breſl. 1750. 4. — Von Pohlen: Icon. et Hiſt. Princ. ac Reg. Polon. a Neugebauero. 4. — Von ſächſiſchen Fürſten: Abcontrafactur und Bildn. aller Großherzoge Chur- und Fürſten zu Sachſen, durch M. Joh. Agricola, Wittenb. 1563. 8. Nic. Reusneri Icon. Imperat. Reg. Princ. Elector. et Duc. Saxon. Ien. 1597. f. — Von öſterreichiſchen Fürſten: Franc. Tertii Bergom. Auſtriacae Gentis Imag. Oe-

nop. 1569. f. — Von Fürſten aus dem Hauſe Medicis: Regiae Fam. Mediceorum Etrur. Princ. Imagines, von Fr. Ritzini 50 Bl. Verm. mit dem Titel, Cento Ritratti della Real famiglia de' Medici, 1762. f. — Von Herzogen von Lothringen: Icon. Ducum et Gubern. Lothar. Brabant., Limb. 1669. 4. 51 Bl. — Von ſavoyiſchen Fürſten: Portr. des Princ. Comt. et Ducs de Savoye, f. 93 Bl. — Von naſſauiſchen und oraniſchen Fürſten: Princ. Hollandiae et Weſtfriſiae ab a. 1553. von P. Soutman und C. Fiſcher, 1650. f. 40 Bl. — — Vermiſchte Sammlungen von Fürſten: Les veritables Portraits de quelques Princ. qui ont vecu du teme de la reforme en 1562. — Effigie natur. de' maggiori Principi e più valoroſi Capitani, di And. Vacchario, R. 1597. 4. — Portr. des Princes, Seigneurs et perſ. ill. p. Montcornet, Par. 1680. fol. — — . . . . . .

Vermiſchte Sammlungen von neuern berühmten Männern allerhand Arts aus allen Völkern, worunter ſich auch einige Fürſten befinden: Icones quinquaginta Viror. illuſtr. . . . per Th. de Bry, Frcft. 1569. 4. Verm. ebend. 1597. 1598. 4. 2 Th. Der 3te Th. erſchien 1598. und der vierte 1599 jeder von 50 Bildn. unter dem Titel: Vit. et Effig. C. C. viror. illuſtr. Frcft. 1628. 4. der 5te Th. 1635. 4. mit 20 Bildn. Alle 5 Theile mit dem Titel: Bibl. Chalcograph. Frcft. 1636 u. 1650. 4. Den 6te Th. von Furſt. geſt. ebend. 1650. 4. 53 Bildn. Der 7te Th. von Clem. Ammon geſt. ebend. 1650. 4. Der 8te Th. Heidelb. 1652. 4. Des 9te Th. ebend. 1654. 4. Alle 9 Theile mit dem Titel, Icon. vir. illuſtr. 1654. 4. und endlich, unter der Aufſicht. Biblioth. chalcogr. ebend. 1669. 4. — — Ph. Gallei Effigies XLIII. viror. doctor. de diſcipl. bene merent. Antv. 1572. 4. Effig. LI. doctor. viror. . . . von ebend. Antv. 1587. 4. Beyde zuſ. mit dem Titel: Imag. doctor. viror. . . Antv. 1595. überh. 94 Bl. — La Profopographie ou Deſcr. des perſonnes inſignes . . . p. Ant. du Verdier, Lyon 1573. 4. ebend. 1589 und 1605. fol. 3 Th. (Der Verf. fängt mit Adam, Eva und dem Teufel an, und endigt mit dem Bildn. des Arztes Sanc. Valleriola; die Holzſchnitte ſind nicht ſchlecht.) — Imagines Viror. illuſtr. f. l. et a. 4. überh. 104 Bl. — Numm. ſepulcror. c. epigr. ingenio et doctrina excell. viror. . . . p. Tob. Fendt, 1574. f. 125 Bl. Frkft. 1575. f. 1589. f. und mit den Elog. des Verfaſſers, Amſtel. 1638. f. — P. Jovii . . . Elog. viror. litter. illuſtr. ad vivum expreſſis imagin. exorn. Baſ. 1577. fol. überh. 63 Bildn. in Holz geſchn. P. Jovii Vit. illuſtr. viror. propriis imag. illuſtr. Baſ. 1578. f. Muſaei Jovani imagines ad vivum expr. Baſ. 1577. 4. Als eine Fortſetzung davon iſt anzuſehen Jov. Imperialis Muſ. hiſtor. . . . Ven. 1640. 4. überh. 57 Bl. — Icon. Viror. noſtra patrumque memor. illuſtr. . . . ab Henr. Hondio ſc. 1599. 4. 34 Bl. Eine andere Ausg. enthält deren 65. — Icon. LXXXIV Viror. erud. Sec. XV et XVI. Flor. 4. holzſchn. — Val. Andreae (Deſſelii) Imag. doctor. viror. e variis gentibus . . . Antv. 1611. 12. (Der Abbildungen ſind überhaupt 73.) — Nic. Reusneri Icon. ſ. imagin. viror. litteris illuſtr. ſ. (Der Samml. ſind drey; wovon die erſte Strasb. 1587. und die zweyte und dritte, Baſel 1589 erſchien; die erſte enthält hundert ſaubere Holzſchnitte, von deutſchen, die zweyte 82 dergleichen von ital. griech. deutſchen, franz. engl. und ungariſchen, und die dritte 7 von eben dergleichen Gelehrten. Mehrere davon ſtehen ſchon in der Samml. des Jovius. Die Zeichnungen ſind von Tob. Stimmer; und die Holzſchn. von Sichem. Die letztern ſind, meines Wiſſens, noch mit dem Titel: Imag. viv. XCI. viror. litter clar. Baſ. 1589. 8. Frcft. 1719. 8. beſonders abgedruckt worden.) — Opus chronogr. orbis univerſi a mundi exordio usque ad a. MDCXI. cont. hiſtor. Icones

nes etc. frustmor. Pontif. Imp. Reg. ac viror. illustr. Aut. Pet. Opmeero et Laur. Beyerlinck, Antv. 1611. f. 2 Th. Der erste enthält 369, der zweyte 102 Bildn.) — Icon. Princ. Viror. doct. Histor. Chalcogr. Statuar. . . . numero CX ab Ant. v. Dyck ad vivum expressae. . . Antv. 1636 f. Antv. 1646. f. Mit dem Titel, Le Cabinet des plus beaux Portr. Antv. f. a. f. 100 Bl. Eine andre, ebend. bey Verdussen, f. a. 25 Bl. Mit einem holl. Titel, Amst. 722. f. Grav. 1728. f. und dem obigen rans. Haag 1723. f. 1728. f. 50 Bl. Unter der Aufschrift: Iconogr. ou Vies les Hommes illustr. du XVII Siecle, cr. p. Mr. V. . . . Amst. 1759. fol. 25 Bildn. Auch gehören dazu: Decem nitae effigies ab Ant. v. Dyck . . . aeri ncis. a Pet. v. Gunst 1716. f. Ueberhaupt sind 231 Bildn. von diesem berühmten Mahler gestochen vorhanden.) — Princ. et illustr. quor. viror. . . . mag. Lugd. B. ap. P. v. d. Aa. f. a. f. 7 Bl. Imag. XLI. Viror. celebr. in olitic. Histor. bey ebend. f. a. fol. XV Portr. des Hommes celebres, ey ebend. f. a. f. XX Icon. clar. Melic. Philos. aliorumque. bey ebend. . a. f. — Images de diverses hommes d'esprit, p. Jean Meyssens, Antv. 649. 4. — Portr. des Peintr. Grav. t Hommes d'esprit sublime par leur rt et sçavoir. gr. p. Hollard, Antv. 649. f. — Lor. Crasso Elog. d'Uomini letterati . . . Ven. 1666. 4. 2 Th. berh. 142 Bildn. Icon. viror. illustr. Matth. v. Sommern, aeri incisae . . . atisb. 1667. f. — Acad. des Scienc. t des Arts, cont. les vies et les elog. istor. des hommes illustr. . . . depuis environ IV Siecles parmi div. ations de l'Europe, p. H. Bullart, ar. 1681. f. 2 Th. Brux. 1695. fol. Der Bildn. sind 249. — D. Pauli reheri Theatr. viror. erud. claror. . . Lor. 1688. f. 4 Th. Der Bildn. sind 312. — Portraits de celebres Hommes et Femmes, franç. holland et alem. p. Montcornet et Mariette, f. 131 Bildn. — Iac. Bruckeri Pinacoth. Scriptor. nostra aetate litteris illustr. . . . Aug. Vind. 1741-1755. f. 2 Th. jede von 5 Decaden, gest. von Joc. Hayden. Anhang zu dem Bildersaale . . . Augsb. 1766. f. 11 Bl. — L'Europe illustre . . . enrichie de portraits, gr. par Odieuvre, Par. 1755 — 1777. 4. 6 Bde. Jeder Band enthält ungefähr 100 Bildn. Auch hat Odieuvre noch einen Catal. des Portr. des Princes, Perf. ill. und Savans, gr. par Odieuvre, Par. 1742. 8. drucken lassen. — Galerie histor. universelle, p. Mr. de Pujol renfermée dans une suite de mille Portraits des Hommes et Femmes celèbres de l'Hist. anc. et moderne, Par. 1787. 4. (Das Werk erschien Heftweise; ob es gänzlich fertig geworden, weiß ich nicht. — Gallerie univ. des Hommes qui se sont illustrés depuis le Siecle de Leon X. 4. (Von dem Grafen Platiere. Erschien auch Heftweise, wovon meines Wissens 67 ausgegeben worden sind.) Collect. de Portraits des Hommes illustres vivans, Par. 1788. f. Heftweise, jedes zu 4 Stück. — —

Vermischte Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer in einzelnen Fächern aus verschiedenen Völkern, als von Feldherren: P. Jovii Elog. viror. bellica virtute illustr. . . . ad vivum expr. imaginibus exornata, Bas. 1596. f. — Ritratti di cento Capitani illustri intagl. da Alipr. Cpriolo . . . Rom. 1600. 4. — Ritratti di Capitani illustri . . . da Rosc. Mascardi, Leonida e Tronsarelli. R. 1646. 4. (Vermuthlich die vorhergehende Sammlung.) — — Von Gesandten: Les Portraits . . . des Plenipotentiaires assemblés à Munster et à Osnabruk, gr. p. Franc. Bignon. f. 33 Bl. — Pacificatores orbis Christiani, Rotter. 1697. f. 131 Bl. — — Von Theologen: Icones: i. e. Verae Imag. Viror. doctrina simul et pietate illustr. . . . Theod. Beza Aut. Gen. 1558. 1580. 4. 38 Bildn. Mit einem

frisch. Titel, ebend. 1721. 4. u. 48 Bildn. in Holz geschn.) — — Von Philosophen und Aerzten: Veter. aliquot et recent. Medic. Philosophorumque Icon. ex Bibl. Ioa. Sambucci . . . Antv. 1574. 1663. f. 64 Bildn. — XX Icon. clariss. Medicor. Philosophorum . . . à Leyde, chez P. v. d. Aa. fol. — Hist. des Philos. modernes, p. Mr. Saverien, avec leurs Portraits dans le goût du crayon . . . p. Mr. François, Par. 1758 u. f. 4. 7 Bde. mit 60 Bildn. — — Von Rechtsgelehrten: Illustr. Iureconsultor. imag. ex Mus. Marci Mantuae Benavidii, R. 1566. 4. Ven. 1569. 4. — —

Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer, aus einzeln Völkern, als von Franzosen: Portraits de plusieurs Hommes illustr. qui ont fleuri en France . . . p. Mr. Michel, Par. 1643. f. — Les Portr. des Hommes illustr. franç. . . . . dess. et gr. p. Zach. Heince et Fr. Bignon, Par. 1650. f. 27 Bl. — Portr. des illustr. François et Etrangers, gr. p. Pierre Duret, Par. 1652. 4. — Portr. des Hommes illustr. franç. qui sont peints dans la Galerie du Card. de Richelieu, Par. 1668. 8. — Les Hommes illustr. qui ont paru en France pendant ce siecle avec leurs Portraits, p. Mr. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 Th. — Galerie franç. ou Portraits des Hommes et des femmes illustres qui ont paru en France, gr. sous la conduite de Mr. Restout, Par. 1770. u. f. f. (So viel sich weiß, sind davon 47 Hefte erschienen.) — Les illustres François, ou Tabl. histor. des grands Hommes de la France, pris dans chaque genre de celebrité, f. (Hat überhaupt aus 100 Bildnissen bestehen sollen, wovon ich aber nur 25 gesehen. Die Bildnisse sind en Medaillon, eingefaßt mit den Sinnbildern ihrer Thaten oder Werke.) — Collect. compl. de tous les Acteurs et Actrices célèbres dans les trois Spectacles d'après les desseins de Mr. Monet, 1770. f. 40 Bl. — Collection gen. des Portraits des Deputés aux Etats generaux, 1789. 4. Galerie des Portraits des membres de l'Assemblée constituante, 4. — — Von berühmten Italienern: Ioa. Ph. Tomasini Illustr. viror. Elogia, iconibus illustr. Par. 1630. 4. überhaupt 48 Bildn. Ebendesselben Elogia Viror. literis et sapientia illustr. . . . ebend. 1644. 4. Der Bildn. sind nur 35. — C. Patini Lyceum Patavinum, s. Icones et vitae Professorum Patauiae . . . Par. 1682. 4. Der Bildn. sind 33. — Museum Mazzucchellianum, s. Numism. Viror. doctrina praestant. Ven. 1761. f. 2 Bde. — Ritratti d'Uomini illustri Toscani, Fir. 1766. fol. 2 Bde. — — Von Engländern: Heroologia Anglica, h. e. Clariss. . . . Anglor. qui floruerunt ab A. Chr. MD usque ad praesentem annum MDCXX vivae effigies . . . impens. Crisp. Passaei, fol. 2 Th. überhaupt 64 Bl. — A Collect. of Portraits of the court of Henry VIII. etched by Dalton, f. 36 Bl. — Houbraken and Vertues Heads of illustr. Persons of Britain with their Lives, by Th. Birch, Lond. 1743-1751. f. 2 Th. 108 Bildn. — A biographical History of England, from Egbert the great to the Revolution . . . disposed in different classes, and adapted to a methodical Catal. of engraved british Heads . . . by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innegr. des Supplementes 5 Th. Ebend. 1776. 8. 4 Th. — — Von Holländern: Aub. Miraei illustr. Galliae Belgicae Script. Icon. et Elog. Antv. 1602. 4. überh. 58 Bildn. — Icon. . . . Viror. clar. qui . . . Academ. Lugd. Bat. illustr. 1609. 4. und mit dem Titel: Illustr. Academ. Lugd. Batavor: i. e. Viror. clariss. Icones Elog. ac Vitae . . . Lugd. B. 1613. 4. 34 Bl. Verm. ebend. 1614. 4. Verm. unter dem Titel: Athenae Batavae . . . ebend. 1625. 4. 50 Bildn. Sehr verm. und mit der Aufschrift: Fundatoris, Curator. et Professor.

ſeilles: celebr. quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata eſt, Effigies ... Leide 1723. fol. Der Bildniſſe ſind überhaupt 133. Uebrigens iſt es bekannt, daß der Text zu dem erſtern Werke von J. Meurſius iſt. — Effig. et vit. Profeſſor. Acad. Groningae et Omlandiae ... Gron. 1654. f. überhaupt 31 Bildn. — Adrian Pars Index Batav. auf Naamrol van de Bataviſe en Hollandſe Schryvers ... Leid. 1701. 4. Der eingedruckten Bildniſſe ſind 30. — — Von Dänen: Portraits hiſtor. des Hommes illuſtr. de Danemark ... p. Hoffmann, 1746. 4. 6 Th. — — Von Spaniern: Retratos de illuſtr. Eſpañoles, Mad. 1791. fol. — — Von Deutſchen: Henr. Pacaleonis Proſopograph. Heroum atque illuſtr. viror. totius Germaniae ... Baſ. 1565-1566. f. 3 Th. (Die beygefügten Bildniſſe, in Holz geſchnitten, ſind aber ſchlecht; Deutſch erſchien das Werk eben. 1567-1570. f.) — A. M. Erh. Cellii Imag. Profeſſor. Tubingenſ. ... Tubing. 1596. 4. überh. 37 Bildn. — Parnaſſus Heidelbergenſis, omnium hujus Acad. Profeſſor. Icones exhib. 1660. f. 15 Bildn. — Icones et Elog. Viror. aliquot praeſt. qui ... Marchiam noſtram juver. ac illuſtr. 1671. f. Deutſch von G. G. Küſter, Berl. 1751. f. 100 Bildn. — I. Chr. Becmanni Notit. Univerſit. Francofurtanae una c. Iconibus perſonar. aliquot illuſtr. ... Frcft. 1707. f. enthält 39 Bildn. — Icon. viror. omnium ordinum ... de Academ. et Gymnaſ. optime meritor. opera et ſtudio Fr. R. Scholzii, Nor. 1725. f. 3 Th. — I. I. Baieri Biogr. Profeſſor. Medic. qui in Acad. Altorfina vixerunt, c. ſingulor. iconibus ... Nor. 1728. 4. mit 15 Bildn. — Imag. a Ioa. Kupezky depictae, ed. a Bern. Vogel et Val. D. Preiſler, Norimb. 1745. f. 79 Bildn. — Jac. Bruckers Ehrentempel deutſcher Gelehrſamkeit ... in Kupfer gebracht von J. J. Haid, Augsb. 1747. 4. 50 Bildn. Eine Folge deutſcher, jetzt lebender Gelehrten, von El. Haid. 4. — Leben und Bildniſſe großer Deutſchen ... Heidelberg 1789. f. 2 Bde. — — Von Schweizern: D. Herrlibergers ſchweizeriſcher Ehrentempel. — Portraits des Hommes illuſtr. de la Suiſſe, p. Pfenninger, Zur. 1782. 8. — —. Von Böhmen: Samml. von Bildniſſen böhmiſcher Gelehrten und Künſtler, Prag 1772. 4. 87 Bildn. — —. Von Amerikanern: Collection des Portraits des Hommes qui ſe ſont rendus celebres dans ... l'Amerique, 1782 u. f. 4. — —

Sammlungen von Bildniſſen römiſcher Biſchöfe, Cardinäle u. dergl. Effig. ſummor. Pontif. et Cardinal a Rubeis, 1658. f. — Effig. ſummor. Pontif. a St. Petro ad Clem. XI. Rom. 1675. f. 244 Bl. — Effig. ſummor. Pontific. et Cardinal. ab a. 1658 usque ad a. 1736. R. 1736. f. 358 Bl. — Effig. Cardinal. vivent. ſub Innocent. XI. a Rubeis, f. — Eloge hiſtor. des Cardinaux ill. avec leurs Portraits, p. le Pere Henry Alby, P. 1644. 4. — Ritratti di tutti Proposti generali della Compagnia di Gieſu ... dal P. Galeotti, R. 1751. f. — —

Verzeichniſſe von Bildniſſen: M. G. J. Apins Anleitung, wie man die Bildniſſe berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen ſammeln ſoll, Nürnb. 1728. 8. — Effig. Iuriſconſultor. in indicem redactae a C. F. Hommelio. Lipſ. 1760. 8. — Verz. einer Samml. von Bildniſſen, größtentheils berühmter Aerzte ... von J. C. W. Muchſen ... Berl. 1771. 4. (ein, in Rückſicht auf dieſe Materie überhaupt, höchſt brauchbares Werk.) — — Catalogue of Engliſh Heads ... by M. Ame 1748. 8. — — Catal. de Portraits cont. les Rois, les Reines et les Princes du ſang royal de Suede, avec les grands Officiers, le Clergé, les Scavans etc. qui ſont parties des Rec. de Ch. R. Berch, Upſ. 1767. 4. — — Eine Biblioth. Iconograph. haben wir

von H. P. Schmelig zu erwarten. (S. Allg. D. Bibl. Bd. 93. S. 613.) — —

Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß hier keinesweges alle Werke, welche Sammlungen von Bildniſſen enthalten, angeführet worden ſind. Die Anzahl derſelben iſt ſo groß, daß, wie bereits Hr. v. Heinecke bereits bemerkt hat, ein Verzeichniß derſelben einen ganzen Band füllen würde. Es gehören nähmlich ſehr viel allgemeine hiſtoriſche Werke, Sammlungen von Lebensbeſchreibungen, Zeitſchriften u. d. m. dahin. Noch weniger haben alle einzele, in Holz oder Kupfer gebrachte Bildniſſe, ſo viel einzele vortrefliche Kunſtwerke darunter ſich auch befinden, angezeigt werden können. Der vorher angeführte Hr. Schmelig hat deren 21000 zuſammen gebracht; und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß ſeine Sammlung ganz vollſtändig iſt. Indeſſen mögen, wenigſtens die vorzüglichſten Künſtler, die, in den verſchiedenen Manieren der Kupferſtecherkunſt, dergleichen Blätter geliefert haben, hier ſtehen, als Edelinck, Drevet, Schmidt, Polly, Wille, Amling, Gg. Aubin, Balechou, Bartolozzi, J. G. Müller, Fiquet, Savart, Daulle, Bauſe, Beauvarlet, Schyven, Bervic, Boulanger, Carmann, Kohl, Cathelin, Chereau, Chevillet, Marcenay, Delphius, Maſſon, Houbracken, Gaucher, Heinzelmann, Geyſer, Bart, Kilian, Hollar, Mellan, Tardieu, Nataſis, Pitau, Preisler, Roullet, die Sadeler, Schmutzer, Strange, Schultze, Sulderhof, Morin, Corn. Viſcher — Smit, Green, Farlom, J. Hall, El. Hall — Carol. Watſon — Jeaninet, Desmarteau, Francois — u. v. a. m. — —

Poßirlich.

(Schöne Künſte).

Es kommt mir vor, als wenn die meiſten Menſchen zwiſchen würklichen Poſſen und dem Poßirlichen einen Unterſchied machten, und unter dem letztern Namen ein gewiſſes niedrig Lächerliches verſtehen, deſſen Gebrauch [illegible] einigen ſchönen Künſten zu bedauren iſt, da die Poſſen darin durchaus nirgend zu dulden ſind. Dieſe ſind Beſtrebungen der niedrigſten Narren, denn es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menſchen, deren ganzer Geſichtskreis nicht über das hinaus reicht, was die unterſte Claſſe der Menſchen ſieht und weiß, in ihrer Einfalt, es ſey aus Laune, oder aus Unwiſſenheit, lächerliche Dinge thun, oder ſprechen, die ihnen natürlich ſind, ſo möchte dieſes ungefehr ſo etwas ſeyn, das man poßirlich nennt. Dieſes Poßirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre alſo das, was in den ſchönen Künſten zu brauchen ſeyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unſtreitig Sancho Panſa; und ich denke, es werde kein Menſch von Geſchmack ſich ſcheuen, zu geſtehen, daß dieſer treffliche irrende Stallmeiſter ihm beynahe ſo viel Vergnügen gemacht habe, als ſein Herr ſelbſt.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich iſt, rechnen; wo natürliche ins Seltſame fallende Fehler auf eine geiſtreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht geſetzt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn es dienet entweder blos zur Beluſtigung, oder zur Verſpottung gewiſſer ernſthafter Narrheiten. Die es zur erſtern Abſicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Beluſtigung und Ergötzlichkeit nennt, von verſtändigen Menſchen nie als ein Hauptgeſchäffte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie iſt als eine Erfriſchung des Gemüths, das durch wichtigere Geſchäfte

chäfftigte ermüdet, oder zu einer allzu poßhaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstaff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben so übertreiben, als die, welche die Lustbarkeiten als ins Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das blos belustigende Poßirliche, zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehöret freylich sehr viel Originalgenie und Schärfsinn dazu, im Poßirlichen so glüklich zu seyn, als Plautus, Cervantes in dem von Quichotte, Buttler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Bestimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit sich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poßirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narrheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwärmereyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten können, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einem Menschen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem poßirlichen Lichte zu erscheinen; weil es gewiß die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich dieser Gesinnungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen *).

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten, werden sich bey den Artikeln Satire und Scherzhaft finden.

Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basement geschrieben. Eine regelmäßige verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vasen oder andre Werke der Bildhauer gesetzt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulenstuhl für die Säulen ist. Man macht sie sowol viereckig, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Hauptheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Hauptheil hat oft die Figur eines Würfels, und wird alsdann auch mit diesem Namen genennt; meistentheils aber übertrifft seine Höhe die Dike. Oft werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnitzwerk verzieret. Die runden Postamente findet man oft

mit

*) Lächerlich; Parodie; Spott.

mit aufgeschlagenen Vorhängen einer sehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geschmak scheinet für das Postament Einfalt, als eine Hauptsache, zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptsache, dem darauf stehenden Bild, abgezogen und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnitzwerk an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wol angebracht sind.

Pracht.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheinet das Prächtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn, und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besetzten und feyerlichen Musik Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Aussichten auf Landschaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheinet also, daß man itzt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in sofern sie in einem einzigen Gegenstand vereiniget sind; eine Mannichfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der leblosen Natur, in den erstaunlichen Aussichten der Länder, wo hohe und große Gebürge sind. Daher nennt auch jedermann diese Aussichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verschiedene große Parthien von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenstände des Gesichts sind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Massen, darin aber Mannichfaltigkeit herscht, prächtig. Gemählde sind es, wenn sie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben solchen Massen von Hellen und Dunkelem bestehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße übertschreitet; sondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es scheinet, daß zu einer solchen Pracht etwas mehr, als die stille, einfache Größe solcher Massen, wie die ägyptischen Pyramiden sind, erfodert werde.

In der Musik scheinet die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ scheinet dazu am schiklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheinen der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besetzt seyn, und besonders die Bässe sich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Einschnitte und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In den Künsten der Rede scheinet ine Pracht statt zu haben, die nicht los aus der Größe und dem Reichhum des Inhalts entsteht, sonern auch von der Schreibart, oder er Art, die Sachen vorzutragen, erkommt. Prächtige Gegenstände önnen gemein und armselig beschrieen werden. Die Pracht hat immer twas feyerlich veranstaltetes; und s scheinet, daß ohne einen wol periodirten und vollstuenden Vortrag, inen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig seyn önne. Vornehmlich aber trägt die eyerlichkeit des Tones, und der Gerauch solcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerksamkeit immer aufs neue gereizt ird, das meiste zur Pracht bey. Also, sagt er — Jzt erhebt er ich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenstände, on denen die Größe herrühret, erst eder besonders mit einigem Gedränge vors Gesicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon sehen läßt. So ist omers Erzählung von dem Streit es Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des 5ten Buchs er Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr so angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen egen die Söhne des Dares heraus; e auf Wagen, er zu Fuße“ u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns eit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu assen, und uns in große Erwartung zu setzen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Verstaltung den Diomedes. „Aber em Diomedes, des Tydeus Sohn, ab itzt Pallas Athene Kühnheit nd Muth“ u. s. w. Nachdem wir diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und seinethalben in große Erwartung gesetzt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne“ u. s. w.

Von dieser Pracht in dem Vortrag ist die, welche in der Materie selbst liegt, verschieden. Der Inhalt der Rede bekommt seine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorstellt, und darin übertreffen die redenden Künste die übrigen alle. Welcher Mahler würde sich unterstehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verstand und die Einbildungskraft nur fassen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareste Würkung der Pracht ist Ehrfurcht, Bewunderung und Erstaunen. Die schönen Künste bedienen sich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menschen mit diesen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politischen und gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist die Pracht nothwendig; weil es wichtig ist, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenstände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlasset werden. Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegendes hat: so ist es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, ist, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anlässen gewisse bestimmte und zu besonderm Endzwek abzielende Vorstellungen zu erweken sucht: so muß man mit der Pracht dasjenige zu ver-

verbinden wissen, was diese besondere Vorstellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend ist. Man liest in den Geschichten der mosaischen Gesetzgebung, daß durch Donner und Blitz das Volk zu Anhörung des Gesetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorstellungen, die man bey gewissen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe ist bloßes Gepräng, das sogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichsam erzwingen will, thut nur schlechte Würkung. In Venedig sieht man eine Kirche, die den Namen Santa Maria Zobenigo hat; wo an der Außenseite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk ist. Dies ist ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

(*) Von dem prächtigen Character, in Gebäuden, wird in den Untersuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 117. gehandelt.

Präludiren; Präludium.

(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey spielt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Claviercymbal die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrument präludiret. Da mir über diese Materie ein Aufsatz von einem sehr geschikten Virtuosen zugeschikt worden, so will ich denselben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde singt. Im letztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschiklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie setzen soll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieselbe mit Sätzen aus dem Vorspiel. Dieses erfodert nun große Einsichten und Fertigkeit in die Versetzungen der Contrapunkte, ohne welches der Organist die Verbindung seines Vorspiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkstelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verschiedene Stüke machen, oder abgedroschene Sätze hören lassen, die sich zu jedem Vorspiele, und zu jedem Chorale schiken, welches unangenehm ist.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste und die schiklichste ist, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Künsteleyen die über einen Choral zu machen sind (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald in Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich

u gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. urchführt,) können zu Präludien die- ien, wenn der Organist die Geschik- ichkeit dazu hat, oder wenn er sie ach vorher aufgesetzet, und auswen- ig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel och da komm ich her ꝛc. mit cano- ischen Veränderungen herausgege- en, denen an Kunst schwerlich etwas leich kömmt, und kommen wird, die lle zu Präludien geschikt sind, aber em Ohre wegen des großen Zwangs es, den diese Gattung von Compo- ition verursacht, nicht sonderlich chmeicheln, ja ihm nicht einmal faß- ich sind.

„Die Präludien vor Kirchenmu- ken dienen auch dazu, daß die In- rumentisten Gelegenheiten haben, hre Instrumente zu stimmen: da- er muß der Organist, wenn die Orgel im Cammerton gestimmt ist, ch so lange in D dur aufhalten, is alle Instrumente gestimmt sind, eil diese Tonart dazu am geschik- esten ist, und dann durch wohlge- ählte Modulationen in die Ton- rt übergehen, worin die Kirchen- usik anfängt. Das Geräusch der nstrumente bey solchen Präludien Schuld daran, daß hier nicht ol auf den Ausdruk gehalten wer- en kann.

„Auf dem Flügel vor Musiken zu räludiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeg- irten Accorden ist diesem Instrument m natürlichsten.

„Unangenehm ist es, wenn vor iner aufzuführenden Musik jeder uf seinem Instrumente präludirt, der sich in Passagen übt. Wer in inem Lande ist, wo diese üble Ge- ohnheit eingerissen ist, muß sich as Vergnügen, das ihm die An- örung einer guten Musik gewäh- en soll, durch tausend Marter er- aufen. Daraus entsteht auch noch as Böse, daß Niemand sein In- strument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das fürtrefflichste Präludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charak- ter haben, und selten zu Vorspie- len geschikt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden; oft auch ist es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beständig entwe- der in der geraden oder Gegenbewe- gung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art modulirt wird ꝛc. Die besten Präludien sind ohnstreitig die von Joh. Seb. Bach, der de- ren eine Menge in allen Arten ge- macht hat.“

L'art de préluder, p. Mr. Hotteterre, Par. 1722. 4. — — Auch hat J. A. Koherich, unter andern, 36 Vor- spiele, „um die höchst nöthige Präludir- kunst nach jetziger Methode leichtlich er- lernen zu können,“ herausgegeben. S. übrigens die, bey dem Art. Fantasie, S. 602 angezeigten Schriften; und we- gen mehrerer Unterrichtes, die verschie- denen Anweisungen zum Generalbas und die Lehrbücher von der Harmonie. — —

Presto.

(Musik.)

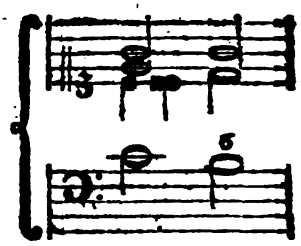
Dieses italienische Wort wird den Tonstüken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höch- ste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so

verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſe Bewegung nicht ſo kleine Takttheile verträgt, als die langſamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, ſie mit der ihnen zukommenden Geſchwindigkeit zu ſingen, oder zu ſpielen, theils weil ſie in der äußerſten Schnelligkeit, in der ſie vorbey gehen, keinen Eindruk machen könnten.

Prime.

(Muſik.)

Dieſes Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der ſtufenweis auf- oder abſteigenden Reihe von Intervallen den erſten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones iſt, an. Es geſchieht aber blos, um das Unſchikliche der Benennung zu vermeiden, daß dieſe Octave, bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf dieſe Octave ſtufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und ſelten, wie ſie eigentlich es ſind, None, Decime, Undecime genennt werden: ſo bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unſchiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es ſich ſchiket, in dieſen Redensarten das Wort Prime, anſtatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdann die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieſes ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall ſey; denn es kommt in keinem Falle vor; ſondern dieſe Erhöhung geſchieht blos im Durchgang, um in gewiſſen Fällen die Modulation zu begleiten:



Profil.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort wird ſowol in der Mahlerey, als in der Baukunſt gebraucht. Wer einen Menſchen nur von der rechten oder linken Seite ſo ſieht, daß deſſen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenſtehenden bedekt wird, der ſieht den Umriß deſſelben, nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und dieſe Art der Anſicht iſt der geraden entgegengeſetzt, da man eine Perſon von Vorne anſieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollſtändig in das Auge fallen.

Hieraus verſteht man auch den Ausdruk, Halb- und Dreyviertels Profil; jener bedeutet die Anſicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieſer, wenn man noch etwa ein Viertel davon ſähe.

In der Baukunſt bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchſchnitt *); es ſey, daß ſie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines ſtehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorſtehenden Theile. In ſofern alſo die Zeichnung nur den äußerſten Seitenumriß eines ſtehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von ſeinen zwiſchen dieſen liegenden Theilen anzuzeigen, wird ſie

*) S. Durchſchnitt.

ein

in Profil genennt. Wenn zum Beyspiel in den Figuren der Artikel: Attischer Säulenfuß, und Gebälke, blos die Umrisse blieben, alle Querstriche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenfußes und eines jonischen Gebälkes vorstellen.

Die Profile der Säulen, und alles mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen; und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Auge für gute Verhältnisse habe, oder nicht *). Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerksamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Auge an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

Prologus.

(Dramatische Dichtkunst.)

eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener sagt insgemein etwas über den Inhalt und die Beschaffenheit des Stüks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft, und vertheidiget sich, oder sein Stük in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten finden wir keine eigentliche Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben; aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene, die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gesinnungen für ihn, oder für sein Werk zu setzen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

Von den Prologen handeln: Aubignac, im 1ten Kap. des 3ten Buches s. Prat. du Theatre, S. 143, Ausg. v. 1715. — F. Quadrio, im 1ten Th. des 3ten Bds. S. 317. und im 4ten Th. eben dieses Bandes, S. 157 f. Storia e Rag. — Caillhava, im 6ten Kap. des 1ten Buches s. Art de la Comedie, Bd. 1. S. 117, Ausg. v. 1772. — C. F. Cramer (Ueber den Prolog, Leipz. 1776. 8. und im 1ten Jahrg. s. Magazines der Musik, S. 608. — Auch gehört hieher noch das 71te St. der Lessingschen Dramaturgie — und das englische Schriftchen; On the Prol. and Epilogues not delivered, Lond. 1768. 8. — —

Sammlungen von Prologen: Nuovo Prato di Prologhi di Giov. D. Lombardo . . . Ven. 1606. 4. (Es sind deren 63; aber nur 2 in Versen) — — The Court of Thespis, L. 1770. 8. — Juvenile Roscius, or Spouter's

Amuſement, a Collect. of Prolog. and Epil. 1770. 12. — Collect. of Engl. Prol. and Epil. beginning with Shakespear and ending with Garrik, 1779. 12. 4 Bde. — Theatr. Bouquet of Prol. and Epil. 1780. 12. — The Thespian Oracle, cont. the newest Prol. and Epil. 1791. 8. — The newest Thespian Oracle . . . 1791. 8. — — Sammlung theatral. Gedichte, Leipz. 1777. 8. Auch finden ſich deren in den Theateralmanachen von den H. H. Clodius, Engel, Mamler, u. a. m. — Im Spaniſchen führen ſolche den Nahmen Loa; und Ramon de la Cruz hat die beſſern geſchrieben. —

Uebrigens iſt es bekannt genug, daß das, was bey den Griechen eigentlich der Prologus hieß, auf dem neuern Theater nicht mehr ſo heißt. Indeſſen kannten jene denn doch auch den neuern Prolog; die erſte Scene des erſten Aktes mehrerer Stücke des Euripides könnte wegfallen, ohne daß das Stück dadurch verſtümmelt würde; und was iſt ſie alſo ſonſt, als ein eigentlicher Prolog? Ueberhaupt hätte die Geſchichte des Prologs wohl eine ausführlichere Unterſuchung verdient, als ſie hier erhalten hat. Auf dem franzöſiſchen Theater, z. B. fanden, bis zu den Zeiten des Corneille und Moliere, ſolche faſt allgemein Statt; und noch der Amphitrion des letztern hat deren einen. Die ältern italiäniſchen Trauerſpiele, und mehrere Luſtſpiele haben deren öfters. Und, wenn die deutſchen einzelen Stücke deren gleich nicht beſitzen: ſo werden doch auch auf unſerm Theater Prologen gehalten. —

Proſa; Proſaiſch.

(Redende Künſte.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein beſtimmtes Sylbenmaaß, noch metriſche Einſchnitte hat, Proſa *); und dennoch ſcheinet es, daß der Charakter des proſaiſchen Vortrages nicht blos hievon abhange; weil man auch gewiſſe Verſe pro-

*) S. Sylbenmaaß; Metriſch.

ſaiſch, und einen gewiſſen Vortrag dem Sylbenmaaß und Metrum fo len, poetiſch nennt. Die proſaiſch Rede hat neben dem äußerlichen oder mechaniſchen, das in de Mangel des nach einer beſtimmte Regel abgemeſſenen Ganges beſch noch einen innerlichen Charakte der von dem Ton und der Wa des Ausdruks herkommt. Es gi Wortfügungen, Wendungen, e zele Wörter und Redensarten, d dem proſaiſchen Vortrag entgeg und dem Gedichte vorbehalten ſin Werden dieſe in der Rede, der de Sylbenmaaß und das Metrum fe let, gebraucht; ſo nennt man d Proſa poetiſch; fehlen ſie aber de Vortrage in Verſen, ſo werden dieſ proſaiſch genennt.

Es iſt bereits in andern Artik gezeiget worden **), worin das Po tiſche der Sprache, in ſofern es vo Sylbenmaaß unabhänglich iſt, be ſtehe, und daraus läßt ſich auc der innere Charakter der Proſa be ſtimmen. Doch iſt dabey zu me ken, daß einzele, hier und da ein vorkommende poetiſche Redensarte und Wendungen die Proſa noch nic poetiſch, noch weniger proſaiſch Wendungen die Poeſie proſaiſch ma chen. Man braucht dieſe Ausdrü von der Schreibart, oder der A des Vortrages, darin der e oder der andere dieſer Charak herrſchend iſt.

Die poetiſche Proſa, nämlich dichte ohne Sylbenmaaß, ſind Einfall der neueren Zeit; und es verſchiedentlich darüber geſtrit worden, ob irgend einem proſ ſchen Werk der Name eines Gedi mit Recht könne beygelegt werd Itzt iſt die Frage faſt durch hends entſchieden, und Niema weigert ſich, unſern Geßner, de Werke faſt durchgehends in pro geſch

**) S. Poetiſch; Ton.

geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Versifex desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge sind, davor sich jeder in den redenden Künsten sorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht, und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichtes so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst der prosaische Ton ganz widrig wäre; dieses widerspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeschmakte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäffte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges, ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eigen sind: so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischet: ein Fehler, in den junge, für die Sprache der Romane zu sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechts nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall junger Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmüken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieser Gelegenheit unsre Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegensetzen *). Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prosa zu erheben, und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und oft blos den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es ist freylich nicht möglich, die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Verschiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schwerer sey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schrei-

*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften," im ersten Stük des 10ten Bandes auf der 10ten Seite.

ben. Dieſes ſcheinet dadurch beſtätiget zu werden, daß bey mehrern Völkern, ſo wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunſt weit früher eine gewiſſe Vollkommenheit erreicht hat, als die Proſa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der ſchnellwürkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verſtandes iſt, deſſen Würkungen langſamer und bedächtlicher ſind. Es iſt eben der Fall, der zwiſchen den ſchönen Künſten und den Wiſſenſchaften den ſehr merklichen Unterſchied hervorbringt, daß jene oft ſehr ſchnell, dieſe durch ein ungemein langſames Wachsthum zur Vollkommenheit empor ſteigen.

Der Grund, welchen Hr. Sulzer von der frühern Ausbildung der poetiſchen vor der proſaiſchen Sprache angiebt, ſcheint nicht der wahre zu ſeyn, und dieſer tiefer, in dem Urſprunge der Sprache ſelbſt, zu liegen. Man ſehe hierüber Hrn. Herders Abhandlung über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — —

Auſſer den, bey den Artikeln Ausdruck, Poetiſch, u. d. m. angeführten Schriften, gehört noch hieher eine, in dem 2ten Bande der Memoirs of the Liter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. befindliche Abhandlung: On the Nature and eſſential Character of Poetry, as diſtinguiſhed from Proſe, von D. Barnes. — —

Proſodie.

(Dichtkunſt.)

Unter dieſem Worte verſteht man gegenwärtig den Theil der grammatiſchen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beſchaffenheit der daraus entſtehenden Sylbenfüße, hauptſächlich in den mechaniſchen Bau der Verſe, beſtimmt. Vor vierzig Jahren ſchien die Proſodie der deutſchen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter ſchränkten ſich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meiſtens nur aus einer Art Sylbenfüßen beſtunden. Von dieſen ſelbſt brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechiſchen und lateiniſchen; Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, dieſe Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör ſchien hinlänglich, dieſe Füße gehörig zu erkennen und zu unterſcheiden. Man ſah zwar wol, daß die deutſche Proſodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechiſchen oder lateiniſchen beſtimmte; aber der Unterſchied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verſchiedene lyriſche Sylbenmaaße der Alten in die deutſche Dichtkunſt einzuführen, entſtunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über dieſe Materie nicht weitläuftig einlaſſen kann, begnüge ich mich, den Leſer auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene proſodiſche Schriften zu verweiſen *).

Ich geſtehe, daß ich über keinen in die Dichtkunſt einſchlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu ſagen, als über dieſen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Proſodie der Alten nur auf einem Grundſatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, ſo wie noch gegenwärtig in der Muſik die Geltung der

*) Deſſ Verſuch einer kritiſchen Proſodie — Frankfurth am Mayn 1765. 8. — Ueber die deutſche Tonmeſſung, 1764. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druckorts.

ge Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zufolge hatten die Alten nur beyerley Sylben, lange und kurze. Denn die sogenannten ancipitia, der gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beyde Arten unterschieden sich gerade so, wie in der Musik eine halbe Taktnote von einem Viertel. Die ganze Prosodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die metrische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist.

So einfach scheinet unsere Prosodie nicht zu seyn; denn sie scheinet ihre Elemente nicht blos von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruk herzunehmen; so wie in der Musik eine lange Note im Aufschlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruk ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruk eine innerliche Schwere haben, wie man sich in der Musik ausdrükt. Außerdem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaaße seyen, wie zum Beyspiel die Viertel- oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonsetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Gesang die Zeichen der Geltung beyzufügen, sie zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurde gebraucht, das, was wir itzt eine Viertel- und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegende Sylbe hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonsetzer itzt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehen. Daher scheinet es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstok, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Prosodie zu schreiben. Vortreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopstok bereits ans Licht gestellt; aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundsätze des metrischen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird schwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwikelt seyn wird, woran bis itzt wenig gedacht worden; weil die Tonsetzer sich blos auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsätze gebaute Prosodie würde denn freylich nicht blos grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Wolklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unsrer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im ersten Stük des zehnten Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.

Ausser dem, von H. Sulzer angeführten Vers. einer critischen Prosodie, von J. H. Oeß, Frkf. 1765. 8. und dem Schriftchen, Ueber die deutsche Tonmes-

sung, (Dresd.) 1766. 8. (von K. Chr. Kanzler) — gehören noch hieher: Christn. Don. Fischlins deutsche Prosodia, Stuttg. L. a. 8. — Conr. Dunkelbergs Vierfach gute Lehrbahn zur deutschen Prosodie, Nordhausen 1703. 8. — Versuch einer deutschen Prosodie von K. P. Moritz, Berl. 1786. 8. — S. übrigens die, bey den Art. Accent, S. 17 u. f. Rhythmus und Wohlklang angeführten Schriften. — —

Provenzalische Dichter.

Sind Dichter, die im zwölften und dreyzehnten Jahrhundert in der provenzalischen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt sind, und, wie es scheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geschmak und die Ausbreitung der deutschen Poesie in dem sogenannten schwäbischen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen sie, daß ihrer hier besonders erwähnt werde. Folgender Aufsatz über diese Materie ist von unserm Bodmer, der ehedem diesem Theile der poetischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

„Die provenzalische Sprache, die in Provence und Languedoc von der lateinischen des Pöbels entstanden, wie die italiänische in Italien, und die französische in Orleans, die alle drey von einander unterschieden sind, hat zuerst Scribenten gehabt, die ihr eine gewisse befestigte Gestalt gegeben, und in derselben Werke geschrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Lust ihrer Zeitgenossen gewesen sind. Wiewol wir die Geschichte dieser Scribenten, die der Mönch von den Inseln Hieres geschrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Cesari besorget hat, nicht mehr haben, so sind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von Nostradame, ein Bruder des Propheten, aus denselben zusammengelesen hat: und es sind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derselben das nöthige Licht geben. Es ist dieselbe, die im Cino da Pistoia, im Guido Cavalcanes und in den ersten Poeten Italiens herrschte, die ihre Poesie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet sich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat seine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewissenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewissensfragen der Liebe mit der pünktlichsten Sorgfalt untersucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beständigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventüre that ihnen die Dienste der Musen, und der heilige Gral versah sie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an sittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menschliche Grundsätze gebaut, und mit feinem Witz ausgebildet sind. Es ist eine solche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzalischen und der alten schwäbischen Poesie, daß es ganz glaublich wird, zwischen den Poeten beyder Nationen sey ein genauer Umgang gewesen. Die Poesie und die Sprache haben mit dem vierzehnten Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Systems von der Ritterschaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiänischen Sprache, mittelst der vortrefflichen Scribenten in derselben — beförderten ihren Untergang."

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten finden sich bey dem Art. Dichter, S. 617. a.

Punkt; Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

Der Kupferstecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferstich zu bringen: entweder thut es durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er sich blos der einen, oder der andern Art; im öftersten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, wo Licht und Schatten stark gehalten werden soll, wird am besten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den sanftesten Schatten gleichsam nur angeflogen seyn soll, wird am leichtesten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferstecher die Gesichter, und überhaupt das Nakende, besonders wenn nur schwache Schatten darauf sind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturstrich. Es scheinet aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da sie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Hauptsorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, sondern das Ganze blos punktirt ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stüke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte opus mallei gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler entweder durch blos runde, oder länglichte Punkte arbeiten. Einigermaßen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

(*) Ueber das Punktiren giebt sichern Unterricht, das Werk des Abr. Bosse, De la manière de graver S. 76. Ausg. von 1758. — Ueber die ganz punctirten Blätter s. den Art. Kupferstecherkunst, S. 124 u. f. —

Punkt; Punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonsetzer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so setzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Viertelstakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Ouvertüre erinnert worden.

Q.

Quaderwerk.

(Baukunſt.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſind, oder doch ſo ausſehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können ſo mit Kalk abgeputzt werden, daß ſie wie aus Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſcheinen. Aber die tiefen Fugen müſſen ſchon in die gebrannten Steine eingehauen ſeyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude ſehr hoch iſt, an dem ganzen unterſten Geſchoß, giebt ihm das Anſehen einer großen Feſtigkeit. Soll das Gebäude ſehr maßiv und doch prächtig ſeyn, ſo kann man über ein Geſchoß von Quaderwerk ein Geſchoß von doriſcher Ordnung machen. Nach dieſer Art iſt das ſehr maßive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona iſt die ganze unterſte Ordnung von Quaderwerk, und nimmt ſich gut aus. Die katholiſche Kirche in Berlin, ein feines ſchönes Gebäude, iſt von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von joniſcher Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwiſchen den Säulen, ſticht nicht zu ſtark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

Quarte.

(Muſik.)

Ein Intervall von vier diatoniſchen Stufen, davon zwey ganze Töne ſind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieſer Anzahl diatoniſcher Stufen kommt ſein Name, der ſo viel bedeutet, als die vierte Saite vom Grundton. Die Quarte entſteht durch die harmoniſche, oder arithmetiſche Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwiſchen zwey gleichſtarke und gleichgeſpannte Saiten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmoniſch mittlere *), von acht Fuß ſetzet, ſo klinget dieſe gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdann klinget die obere, gegen dieſe mittlere, die Quarte. Setzet man aber zwiſchen die Saiten 12 und 6 eine arithmetiſch mittlere 9: ſo klinget ſie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr die Quinte. Hieraus verſteht man, was die ältern Tonlehrer ſagen wollen, wenn ſie ſagen, durch die Quinte werde die Octave harmoniſch, durch die Quarte arithmetiſch getheilet.

Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton iſt nach der Länge der Saiten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der heutigen Muſik die einmal geſtimmte diatoniſche Tonleiter für jeden Grundton beybehält, ſo hat die Quarte auch nicht immer dieſes reine Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unſrer Tabelle der Intervalle **) ihre verſchiedenen Verhältniſſe ſehen, wenn ſie vollkommen, klein, oder übermäßig iſt. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der

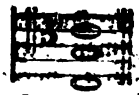
*) S. Harmoniſch.

**) S. Intervall.

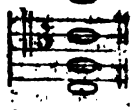
der Tertiam genennt wird; kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor; sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von 3 Viertel entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Annehmlichkeit nach der Quinte sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahme, immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die beyden neuern Harmonisten, sie meistentheils als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich die Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden Widerspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen zugezählt werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis auf diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheinet die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octave entstehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entstehe. Andre drüken dieses so aus: die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdruks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte, dieser Accord



klinge gut, und folgender



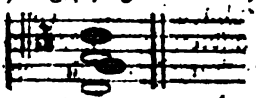
klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr.

In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenschein zeiget. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß itzt beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß, nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rükſicht auf einen dritten, betrachtet, würklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte, an sich betrachtet, unstreitig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene

ne Dissonanz, nämlich die Quarte gemeiniglich hat. Sobald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte *) gleichsamleise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte statt der Quinte zu hören, die freylich als die Untersecunde der schon im Gehör liegenden Quinte mit ihr stark dissonirt. Man muß sich also diesen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,



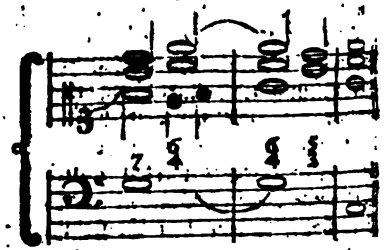
wobey das g nur sehr sachte klänge. Daß dieser Accord dissoniren müsse, ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt, und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthsels scheinet der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht hitzig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt **).

*) S. Klang.

**) Haec (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur, nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, *sed quia nam vicina est quintae* et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musices.

Aus diesen vorläufigen Erklärungen erhellet, daß es bey den Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, in das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennt wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissonirend weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meistentheils auch deren Terz, einigermaaßen mit empfindet, da denn das würkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



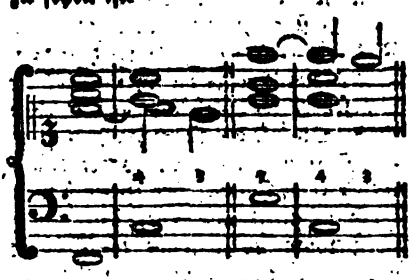
Auf den Niederschlag des ersten der hier gesetzten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimenaccord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Haupttonn C erweckt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf G als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C würklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Absicht des Setzers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obern Stimme gegen den würklichen Baßton eine

Quarte

Quarte und zwey Sexten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den würklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieses Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm ein wahres Fundament, seine Terz im Basse fehlet.

Nun vernimmt man beym Niederschlag des zweyten Taktes im Basse wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erwekt das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C (die man kurz vorher empfunden hat,) in ihre Dominante G. Hier ist also der Baßton G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und empfindet einigermaaßen seine Quinte und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervalle die Sexte und die Quarte würklich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quinte und Terz des Grundtones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlanget. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriediget, und vernimmt würklich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird: so will ich hier fortfahren, blos von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So oft die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte *) auf die gute Taktzeit eintreten, vorher gelegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Baßnote in ihre Consonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung sie erwekt hatte, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.



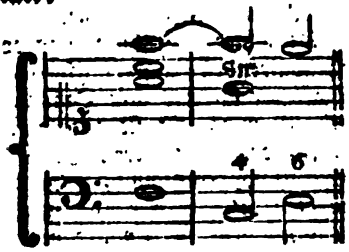
Diese Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Takts einnimmt, heruntertreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese ist doch im Grunde nichts anders,

als

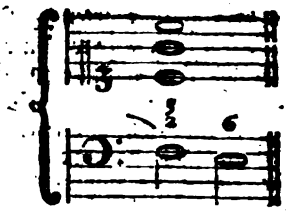
*) S. Vorhalt.

als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an deſſen Stelle im Baſſe ſeine Terz genommen worden, wie aus dieſem Beyſpiel deutlich erhellet:



Hier geſchiehet ein Schluß nach C, die Quarte löſet ſich, wie es ſeyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieſer Schluß nach der Abſicht des Tonſetzers nicht in ſeiner völligen Vollkommenheit ſeyn ſollte, ſo hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, ſondern auf ſeiner ſchlechten Zeit die erſte Verwechslung ſeines Dreyklanges genommen, und E ſtatt C geſetzet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man dieſe Verwechslung des Grundtones im Baſſe gleich auf dem Niederſchlag vorgenommen, ſo wäre die Quarte dem Scheine nach zur Noue geworden, und hätte ſich in die Octave des Baſſes aufgelöſt: und eben ſo wäre ſie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederſchlag, wenn im Baſſe G ſtatt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte ſich in die Sexte aufgelöſet.

Noch in einer andern Geſtalt erſcheinet dieſe diſſonirende Quarte, wenn ſie durch Verſetzung aus einer Oberſtimme in den Baß kommt; da ſie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, deſſen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones iſt, in welche ſich die Quarte aufgelöſt hat, wie hier:



Man ſieht hier gleich, daß im Baſſe eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones ſtehen ſollte, an deſſen Stelle im Niederſchlag ſeine Quarte, die vorher im Baſſe gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens iſt von dem melodiſchen Gebrauch der Quartenſprünge in dem Artikel Melodie geſprochen worden. *) In Anſehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, iſt einige Vorſicht zu gebrauchen. Hierüber verweiſen wir den Leſer auf das, was Hr. Kirnberger deshalb angemerkt hat. **) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, iſt eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Diſſonanzen überhaupt angemerkt worden. †)

Daß die Quarte eine Conſonanz ſey, wird in der Schrift des Andr. Papius: De Conſonantiis ſ. pro Diatesseron, Lib. II. Antv. 1568 u. 1581. 8. behauptet. — Auch handeln von dieſer Materie: Joz. Alv. Frovo (Diſcurſos ſobre a perfeiçaon do diatheſaron ... Lisb. 1662. 4. — Joh. Stille (In der 4ten Quaeſt. ſ. Diſputat. philol. cont. Quaeſt. Miſcell. Helmſt. 1646. 4.) — J. Mattheſon (Im 4ten Th. der dritten Erdſnung d. forſchenden Orcheſtre ... Hamb. 1721. 12.) — S. auch J. Adlungs muſikaliſches Sie-

ben

*) III Th. S. 584.

**) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 5.

†) S. Diſſonanz I Th. S. 693 und 697.

angeführten . . Beil. 1769. 8. Frage 2 u. f. — —

Quartſextaccord.

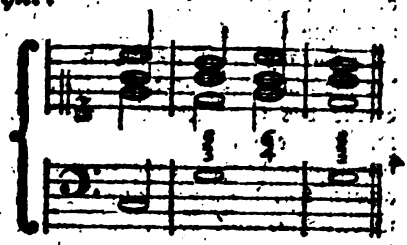
(Muſik.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir allemal den conſonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges iſt, *) obgleich auch noch in andern und zwar diſſonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Geſtalt des Quartſextaccords und ſein Urſprung iſt im Artikel Dreyklang hinlänglich beſchrieben worden; auch erhellet aus dem nächſtvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts diſſonirendes habe.

Hier müſſen wir zuvörderſt zeigen, wie dieſer Accord von den diſſonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterſcheiden ſey, weil es wichtig iſt, daß man ſie nicht mit einander verwechsle.

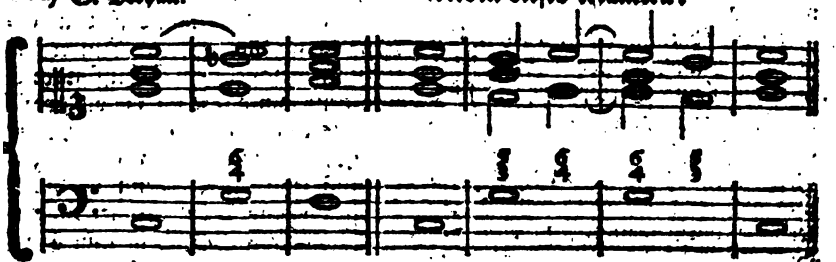
Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um dieſe Accorde von einander zu unterſcheiden.

Erſtlich kommen Quart und Sexte, wo ſie diſſonirende Vorhalte ſind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert; **) ſo oft man alſo, den Quartſextaccord auf der ſchlechten Taktzeit antrifft, iſt es der wahre conſonirende Quartſextaccord, wie hier:

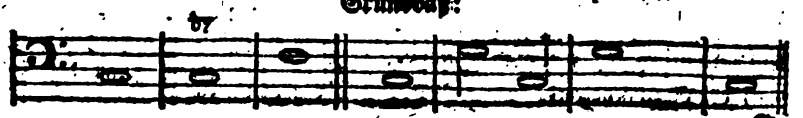


Im zweyten Takt geſchieht auf den Niederſchlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man dieſe wiederholen wollte, ſo wird ſogleich auf der zweyten Zeit des Taktes der Dreyklang auf G verlaſſen, und an ſeiner Statt wieder der Accord C in ſeiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier iſt alſo der Quartſextaccord conſonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quarte und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung deſſelben ſey. Im erſtern Falle iſt die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in dieſem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeſelle; dieſes aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones iſt. Folgende Beyſpiele werden dieſes erläutern:



Grundbaß:



*) Dreyklang; Verwechslung.

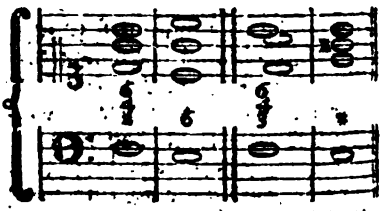
**) S. Vorhalt.

In dem ersten Beyspiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geschähe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Taktes die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberstehende Accord der wahre consonirende Quartsextaccord sey, dem die kleine Terz um so viel schicklicher beygefügt werden kann, da sie die Septime des wahren Grundtones ist, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

In dem zweyten Beyspiel sieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erst eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung bestätiget wird, darauf eine ganze in die Tonica selbst. Also steht im Niederschlag des zweyten Takts der Baßton für sich als eine neue Tonica da, wird aber im Aufschlag wieder verlassen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum ist dieser Quartsextaccord consonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte statt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerstören würde. Im dritten Takt geschieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum sind Quart und Sexte hier Vorhalte, die sich gleich in ihre Consonanzen auflösen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man stets der Sexte bey der Quarte sogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieses kann hinlänglich seyn, den wahren Quartsextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte sind, zu unterscheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich diese beyden Intervalle darin consoniren, doch dissonirende Accorde sind. Sie entstehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, *) und haben insgemein neben der Quarte, im ersten Falle die Terz, im andern die Secunde bey sich, welche da die eigentlichen Dissonanzen sind. Diese Accorde sind also aus den Bezifferungen $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{2}$ leicht zu kennen.

Eine besondere Erwähnung aber verdienet der consonirende Quartsextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entsteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erscheinet wie der Tritonus, ob sie gleich seine dissonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern: *)



Hier kommt in beyden Beyspielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F-h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beyspiel hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beyspiel geschieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses beym ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton

*) S. Septimenaccord.

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, S. 52.

ton h aber im Discant kann, ob-
gleich durch das Heruntertreten des F
ie Dissonanz des Tritonus aufge-
öst worden, nicht frey fortschreiten,
ondern muß, wie jede übermäßige
Dissonanz, nothwendig einen Grad
ber sich treten, weil sie das Sub-
mitonium der neuen Tonica ist.
Da sie aber im zweyten Beyspiel in
anz anderer Verbindung steht, be-
arf sie dort keiner Veränderung.
Nämlich in diesem zweyten Beyspiel
eschieht der Schluß nach E, als der
Dominante von A; durch Verwechs-
ung aber ist im Basse, statt des
Grundtones H, seine kleine, aber
atürliche Quinte F genommen wor-
en. Hier ist a die wahre Disso-
anz, als die Septime des eigentli-
hen Grundtones, und wenn man
ill auch F, in sofern das h in der
bern Stimme dagegen wie der Tri-
onus klingt. Darum treten auch
iese beyden Töne einen Grad unter
ch; das h im Diskant aber, als
ie wahre Octave des eigentlichen
Grundtones, bedarf keiner Auflö-
ung, sondern bleibet, als die Quinte
es folgenden Grundtones, auf ih-
er Stelle.

Nun kommen wir nach dieser Aus-
weisung auf die Betrachtung des
igentlichen Quartsextaccords wie-
er zurück, um einige Anmerkungen
ber seinen Gebrauch zu machen.
Dieser Accord hat in den obern
Stimmen den Dreyklang, und un-
erscheidet sich von dem eigentlichen
ollkommenen Dreyklang nur durch
en Baßton, der hier mit den obern
Stimmen weniger harmonirt, oder
onsonirt. Da nun der vollkommene
Dreyklang, besonders der auf der
Tonica, nicht wol anders als zum
Anfang und zum völligen Schluß
amm gebraucht werden, *) so giebt
er Quartsextaccord den Vortheil,
aß man in der Mitte einer Periode
ie zum vollkommenen Dreyklang

*) S. Dreyklang.

der Tonica gehörigen Töne nach Be-
lieben in den obern Stimmen brau-
chen kann, ohne das Gehör zu sehr
zu befriedigen, oder den Zusammen-
hang mit dem folgenden zu unter-
brechen. Er ist also besonders im
Anfang eines Stüks, wo es nöthig
ist, daß zu genauer Bestimmung der
Tonart vorzüglich die sogenannten
wesentlichen Sayten gehöret werden,
nützlich zu brauchen. Also dienet
dieser Accord zu Verlängerung ein-
zeler melodischer Sätze, und zu Ver-
meidung der Ruhepunkte. Aber eben
deswegen kann man ihn gleich im
Anfang, wo das Gehör von dem
Dreyklang der Tonica muß einge-
nommen, und am Ende, wo es in
Ruhe muß versetzt werden, nicht
brauchen.

Was aber sonst über den Gebrauch
und die Behandlung dieses Accords
zu sagen wäre, ist in Herrn Kirn-
bergers Kunst des reinen Satzes *)
so vollständig angezeiget, daß es über-
flüßig wäre, hier etwas davon zu
wiederholen, da jeder, der über die
Wissenschaft der Harmonie Unterricht
bedarf, dieses Werk vor allen andern
nöthig hat.

Quartet; Quatuor.

(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter be-
zeichnet ein Singestük von vier con-
certirenden Stimmen, dergleichen
bisweilen in Kirchenstüken, auch in
Opern vorkommen. Was das Duett
für zwey Stimmen ist, das ist das
Quartet für viere. Das andre Wort
wird zur Benennung der Instru-
mentalstüke von drey concertirenden
Stimmen, und einem Basse, der
wenigstens bisweilen, auch concer-
tirt, gebraucht.

Weil in diesen Stüken drey oder
vier Hauptmelodien sind, deren jede
ihren

*) S. 50 u. ff.

ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen. Da keine Stimme über die andere herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können: so müssen sie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen nothwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Chorale sind, erfoderten, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pausiret eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es verstehet sich von selbst, daß der Satz dabey vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quanz empfiehlt als Muster guter Quatuor sechs Stüke von Telemann, die uns nicht bekannt sind.*)

Quartetten od. Quadros überhaupt sind, unter mehrern gesetzt worden, von: Telemann, Hertel, C. F. Abel, J. Bauer, Berretta, L. Bocherini, C. Breunig, B. Bruni, Bullant, Cambini, Capron, Capuzzi, Ign. Celonietto, Chartrain, Giovb. Cirri, Devienne (für die Flöte) Ernst Eichler, Phil. Enslin, Mich. Esser, Jos. Fiala, Ign. Frenzl, G. Franceschini, Cosp. Fritz, Fritzieri, Gaspard, L. Leop. Gasmann, Gebauer, Gebatt, J. Gehot, Ch. St. George, Mainzer, Guillon, G. Haydn, J. A. Hamberger, J. Herschell, Hofmayer, A. Hoffstetter, L. Hofmann, F. Hofmeister, P. Huber, Jadin, J. G. Jaritsch, Janson, L. J. Kaa, A. Kammel, M. Kerzel, Kirmayr, Kohl, J. B. Kolb, Kospoth, L. Kozeluch, J. A. Kreußer, Joh. Küffner, Küfner, Lachnith, Landmann, J. F. B. Lang, J. G. Lang, Lauricelli, Lenbert, J. L. Lolsel, Ant. Lorenzetti, Joh. Martini, M. J. Matthieu, Meunier, Michaelis, Jos. Michel, J. C. Moeller, C. C. Mosheim, Mortellari, J. F. Mosel, W. A. Mozart, Vanhal, Vossec, Stamitz, Aspelmayr, Avaux, Avoglio, Graf, Riedt, u. v. a. m.

*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenspielen XVIII. Hauptst. §. 45.

Quinte.

(Musik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehenden Tönen, die harmonische Mitte nimmt.*) Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ ist.

Dieses Verhältniß zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen

*) S. Quarte.

Wegen der sehr guten Harmonie ber, die dieses Intervall sowol mit em Grundton, als seiner Octave at, verträgt es auch keinen merkchen Mangel; das ist, die Quinte det nicht, daß ihr an ihrer reinen timmung etwas merkliches fehle.*) ine Quinte, die schon um das geeine Comma $\frac{80}{81}$ zu tief ist, hat schon ine zu merkliche Unvollkommenheit, a doch die Terzen diesen Mangel oder eberfluß noch gut vertragen.**)

Weil nun unser diatonisches Syem so eingerichtet seyn muß, daß jeer der verschiedenen Töne der Octave u einem Grundton muß können gekommen werden, der so viel möglich eine reinen Consonanzen habe: so war ey der Einrichtung des Systems vorehmlich darauf zu sehen, daß jeder on seine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können icht alle Quinten der zum System ehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müsen, mangelhaft werden würden.†)

Aus diesem Grunde habe ich in geenwärtigem Werke das System nach er Kirnbergerischen Temperatur alen andern vorgezogen; weil darin on den zwölf Tönen, neun ihre änzlich reinen Quinten haben; eine o nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinen vermag; so daß überhaupt nur wey temperirte Quinten darin vorommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{80}{81}$ fehlet. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem ndern System entdeket; es sey denn, aß man zugleich gar zu viel sehr reine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welher alle Quinten beynahe ganz rein rhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden, weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß $\frac{64}{45}$ ist, macht eine schwere Dissonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte*) erkläret, und wie sie von der falschen Quinte zu verscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeiget werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Sitz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintsextaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie unter dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Sätze nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne.**)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme

*) S. Consonanz I Th. S. 574.
**) S. Rein.
†) S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.
**) S. Octave.

um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schlüssen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüssen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht *). Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewürken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode desselben gesetzt ist, die Dominante genennt.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen, groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältniß $\frac{2}{3}$ oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen, deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

Diese übermäßige Quinte ist, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgekommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man, anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Trittones bediente. Folgendes Beyspiel zeiget zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.

*) S. Cadenz.

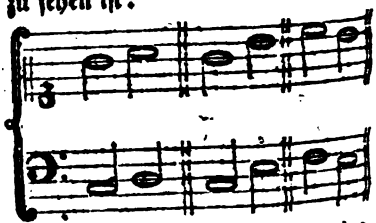
Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Tritton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erweckt eben deswegen das Verlangen nach dem darüber liegenden halben Ton.

Quinten.

(Musik.)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Setzkunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnt werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus nechstehendem Beyspiel zu sehen ist:



etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verboten werden.

Es haben viel Theoristen versucht den wahren Grund der so mißfälligen Würkung dieser Fortschreitung anzugeben. Aber es scheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine solche Fortschreitung das Ohr über die

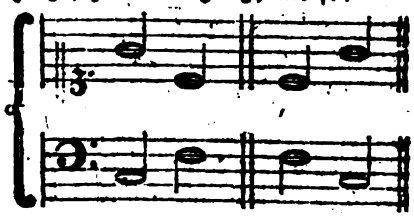
die Modulation ungewiß werde; indem die so auf einander folgenden Accorde würklich zwey Tonarten anzeigen. Diese scharfsinnige Anmerkung dieses großen Mannes verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Fragt man, sagt er, unsere Musikverständige, warum es ein Fehler sey, zwey Quinten nach einander zu setzen: so sagen einige, es geschehe, um die zu große Annehmlichkeit, die zwey so lieblich klingende Consonanzen machen, zu vermeiden; andre sagen, man müsse in der Harmonie sich der Mannichfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, diesen wahrhafteren Grund hiervon angeben: daß in der geraden Fortschreitung von einer Quinte zur andern, so etwas geschehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebst der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn sie auch nicht angeschlagen wird, doch hinzusetzet, den Ton völlig bestimmen, eine so plötzliche Abänderung desselben aber dem Gehör natürlicher Weise unangenehm und hart vorkommen müsse; wie denn überhaupt die Fortschreitung von einem consonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal (es sey denn blos im Durchgange,) hart klinget *).“

*) Si enim ex noſtris Muſicis quaeras, cur conſonantia Diapente poſt aliam ſimilem vitioſe ponatur, dicent alii, nimiam dulcedinem deviari, quae ex gratiſſimae conſonantiae iteratione naſcatur; alii varietatem in harmonicis ſequendam eſſe. — At Jovis aut Veneris incola forſitan veriorem hanc cauſam demonſtrabit: quod a Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac ſi repente toni ſtatum immutaremus, cum Diapente una cum interjecto ditoni ſono (qui, ſi deſit, mente ſuppleatur,) toni ſpeciem certo conſtituat: hujusmodi vero ſubitam commutatio auribus merito injucunda incondituque judicetur; cum etiam in univerſum ea plerumque durior accidat, (praetergquam in tranſitu,) quae ſit a tribus ſonis conſonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Cosmotheoros L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

*) S. den Artikel Quinte am Ende.

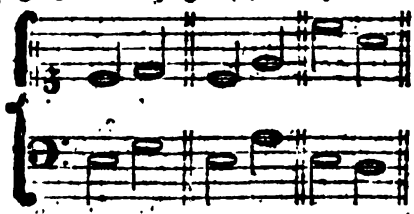
Diesem Grunde kann man noch den beyfügen, daß diese vollkommene Consonanz, besonders wenn sie in der obersten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodische Zusammenhang wird durch Abwechslung der Dissonanzen und der minder vollkommenen Consonanzen, nämlich der Terzen und Sexten, bewürkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas widriges haben, und selbst eine solche Folge von Quarten nicht ohne Vorsichtigkeit kann gebraucht werden *).

Deswegen werden also zwey nach einander folgende Quinten stufen- und sprungweise, auf- und absteigend, als wesentliche Fehler des Satzes verboten. Selbst in entgegengesetzter Bewegung, als so:

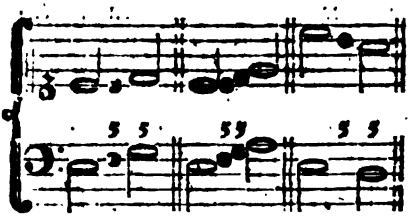


werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt, wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedekt. Sogar in den Fällen, wo die Quinten nicht einmal würklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstellt, klingen, haben sie diese Würkung, und

werden alsdann verdekte Quinten genennt. Sie entdeken sich leichte, wenn man das Intervall der nächsten, durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beyspiele zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:

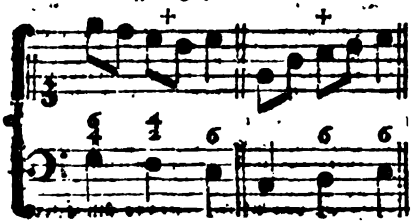


klingen eben so, als wenn die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Also müssen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt: so verlieret sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Würkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verboten, weil die mit † bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Basses gehören.

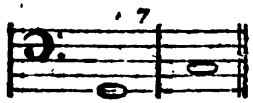


(*) Sieben Scheiften über die Frage, warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . in Mitzlers Musikal. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 8 u. f.

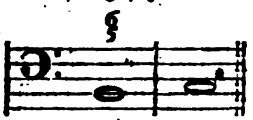
Quinte (falsche.)

Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genennt wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entstehet aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Basse durch Verwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesetzt wird; nämlich:

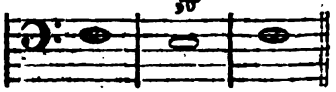
wenn anstatt



dieses gesetzt wird



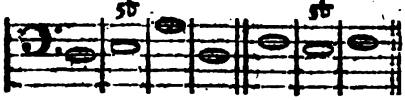
oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintsextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Baß im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wohl zu unterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Sitz auf der großen Septime einer harten, und auf der Secunde einer weichen Tonart hat *), so ist seine Fortschreitung beym Schluß nothwendig so, daß der Baß um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica, in die man schliessen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Baßnote 5b, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Folgende Beyspiele werden die Sache völlig klar machen:



Daß hier im ersten Beyspiel die 5b, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden **). Darum mußte nun der Baßton E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweyten Beyspiele vorkommende Quinte 5b nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeiget, daß der vorletzte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch 5b angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schlusse vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen freyen Gang hat.

Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsextenaccord im nächsten Artikel gesprochen wird.

*) S. Tonart; Verminderter Dreyklang.

**) Man sehe den Art. Ausweichung im 1 Th. wo das auf der 284 Seite stehende Beyspiel eines Schlusses nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grund beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortschreitung anders ist.

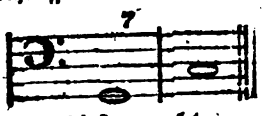
Quintsextaccord.

(Musik.)

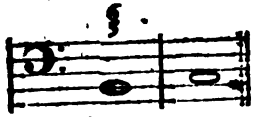
Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeschlagen werden. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird *). Er hat seinen eigentlichen Sitz

*) S. Septimenaccord.

Sitz auf der großen Septime, oder dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt des hier folgenden Schlusses:

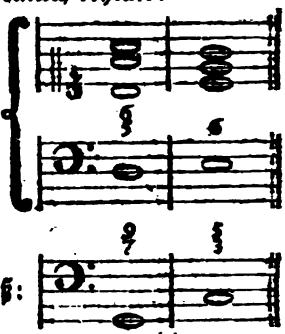


dieſen macht:



Was alſo über dieſen Accord zu ſagen iſt, findet ſich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord; und was vom Gebrauch der weſentlichen Septime geſagt worden, gilt hier von der Quinte, ſie ſey die eigentliche, oder die falſche Quinte, weil ſie die eigentliche Septime des Grundtones iſt.

Wir haben alſo hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von dieſem ganz verſchieden ſind. Nämlich erſtlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entſteht, wenn anſtatt des wahren Grundtones deſſen Quinte in den Baß geſetzt wird. In dieſem Accord iſt nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintſextaccord, ſondern die Terz des Baßtones die Diſſonanz; die Quinte aber iſt die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyſpiele deutlich erhellet:



Grundbaß:

Zweytens kommt in den Werken der franzöſiſchen Tonſetzer ein Quintſextaccord vor, den ſie für einen weſentlich diſſonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon iſt in einem eigenen Artikel das Nöthige geſagt worden *).

Quinteto; Quinque.

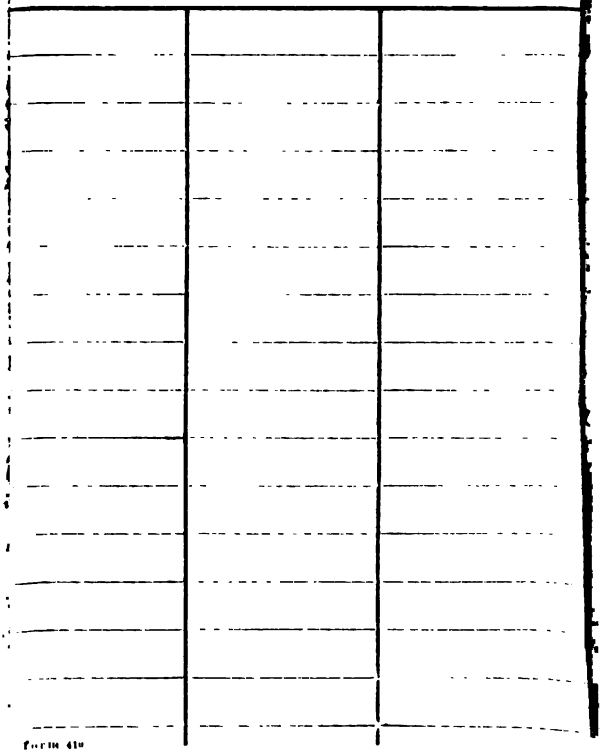
(Muſik.)

Was die ſchon in einem beſondern Artikel beſchriebenen Quartette und Quatuor in Anſehung vier concertirender Stimmen ſind, ſind dieſe in fünf Stimmen. Alſo kann das, was über jene angemerket worden, auch auf dieſe angewendet werden.

*) S. Sexte (diſſonirende.)

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
REFERENCE DEPARTMENT

This book is under no circumstances to be taken from the Building



Form 41a

JUN 2 1

[redacted]

[redacted]